ماهنامه سینمایی

# فیلم

● صدابرداری سر صحنه در سینمای ایران

● گزارشی از سینماهای شیراز

سال دوم - شماره شانزدهم - شهریور ۶۳ - پانزده تومان

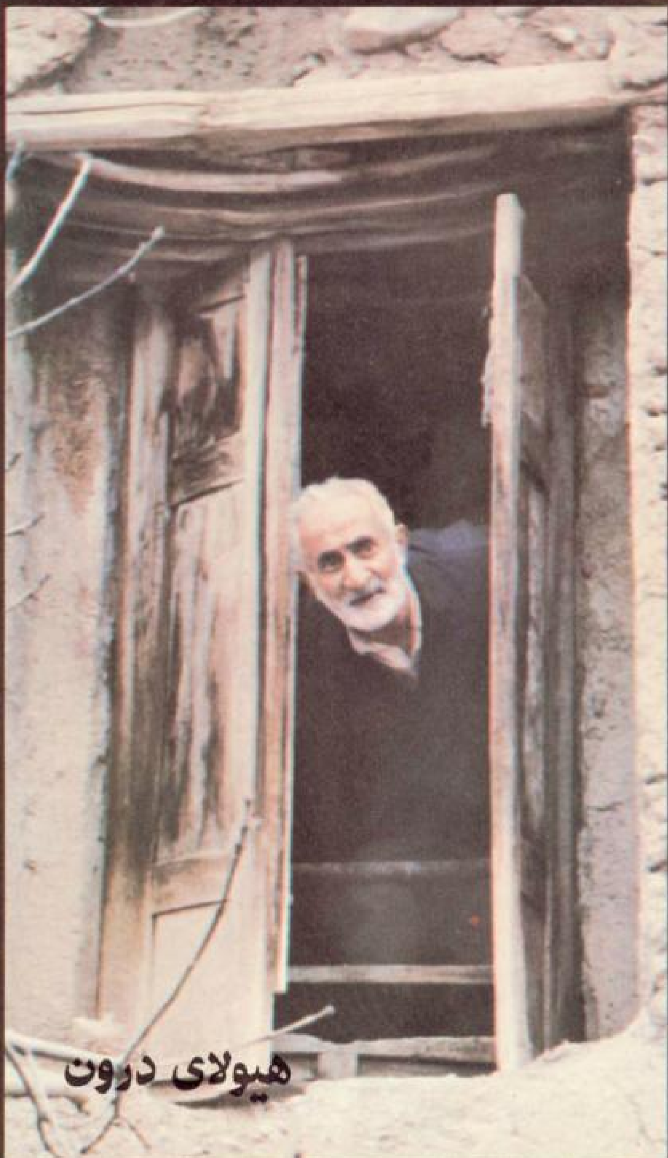
● گفتگو با کارگردان «نقطه ضعف»

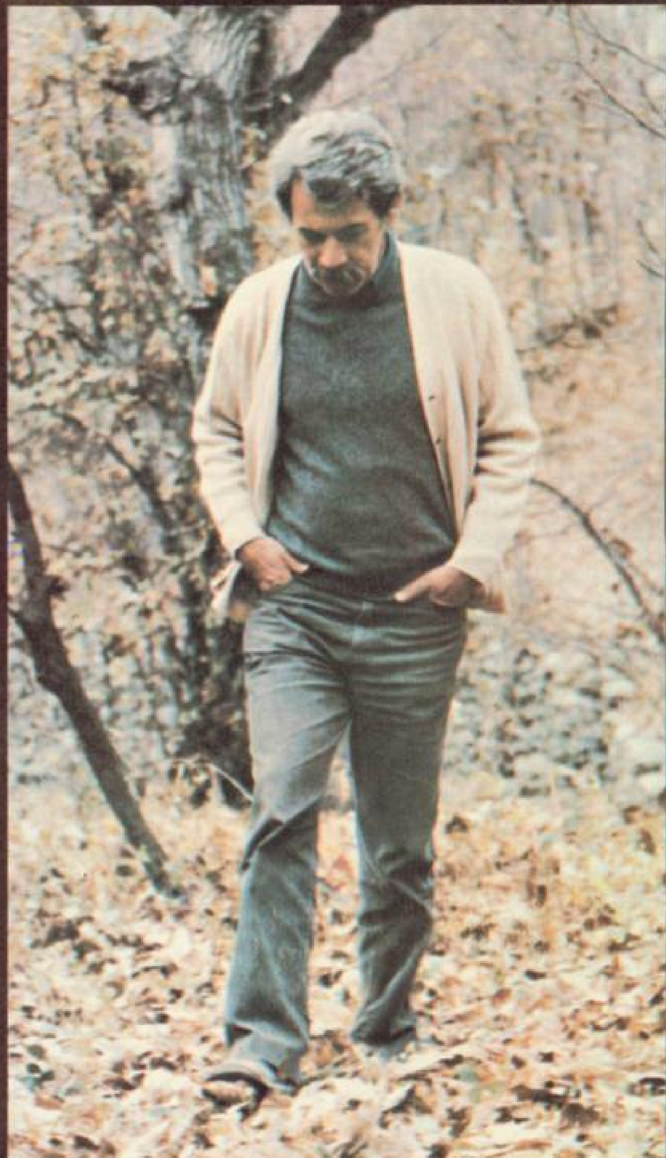
● غریبه‌ها در سینمای ترکیه

● چرا «قانون» فیلم خوبی نیست؟

● زندگی مسیح در سینما







دومین محصول سینمایی آذربایجان غربی • تهیه شده در بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان ارومیه
مترسک
کارگردان:
حسن محمدزاده
مدیر فیلمبرداری:
فضل الله فعال نوری
نویسنده فیلمنامه:
مهدی معدنیان
تدوین:
روح الله امامی
مدیر تولید:
یوسف محمدزاده
رنگی
موسیقی متن:
بابک بیات
مدیر دوبلاژ:
ناصر تهماسب
بازیگران:
فخری خوروش
هادی اسلامی . حسین کسبیان
جیران شریف . اکبر نوذری . احمد مظلومی
زهرا برومند . روح انگیز مهتدی . پریدخت اقبالپور
و هنرمندان خردسال:
محمدرضا مرسلی
گلناز خزرانی
علیرضا اسماعیل زاده
نیما اسلامی
ظهور و چاپ فیلم:
مرکز خدمات فیلم ایران
آتلیه ماهنامه فیلم

# در این شماره

## ● گزارشها و خبرهای داخلی



## ● گفتگو



## ● تلویزیون



## ● مطالب خارجی



## ● نقد فیلم



## ● کتاب



## ● و...




فیلم
ماهنامه سینمایی

شماره‌ٔ شانزدهم – شهریور ۶۳
صندوق پستی ۵۸۷۵ – ۱۱۳۶۵
تلفن ۶۷۹۳۷۴

لیتوگرافی: تهران‌لیتو – تلفن ۸۴۹۴۸۵
حروفچینی: سیمرغ – تلفن ۶۴۳۳۴۳
شایان – تلفن ۳۱۳۱۶۱
چاپ: گتیبه – تلفن ۷۵۰۶۳۷
صحافی: ایران‌مصور – تلفن ۷۶۸۰۵۷

روی جلد: هیولای درون

محصول بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان


# گزارش کار

● شماره‌ٔ گذشته، با یک روز تاخیر در تهران و چند روز تاخیر در شهرستانها، منتشر شد. در حالی‌که در دور شماره‌ٔ پیش از آن، با منظم‌تر کردن کارها توانسته بودیم توزیع مجله را سریعتر کنیم و سهمیه شهرستانها را زودتر از تهران بفرستیم، به‌طوری که در بسیاری از شهرستانها، مجله در اول ماه روی میز روزنامه فروشیها بود. اما در تیرماه، به‌علت قطع مداوم برق (چند ساعت در هر روز)، افزودن هشت صفحه به مجله، چاپ دو رنگ یکی از فرمها، و بی‌دقتی یکی از همکاران فنی، نتوانستیم نظم و سرعت دو شماره‌ٔ پیش از آن را حفظ کنیم.

این واقعیت را می‌دانیم که طرح مشکلات ما، به‌طور مداوم، ممکن است خواننده را خسته کند، اما، گاه و بیگاه ناچاریم به‌عنوان توضیح برخی نارسائیها (از جمله توزیع نامنظم) از آنها یاد کنیم. عمده نارسائیها، مربوط به مسائل فنی می‌شود که این مرحله، پس از آخرین فرصت برای فرستادن مطالب به حروفچینی (دهم هر ماه) تا روزهای پایان ماه، طول می‌کشد. این مدت طولانی برای کار فنی مجله‌ای در این حجم (و حتی به‌رغم تیراژ بالای آن) بسیار زیاد است و به‌دلیل اینکه امکانات فنی را خودمان در اختیار نداریم، ناچار به تحمل آن هستیم. پراکندگی همکاران فنی ما و امکانات آنها (دو حروفچینی، یک تیترچینی، لیتوگرافی سیاه و سفید، لیتوگرافی رنگی و کپی زینک، تهیه کاغذ، چاپ، صحافی، پراکندگی و تعدد مراکز حمل و نقل و توزیع) باعث می‌شود که ساعات بسیاری از وقت ما تلف شود. ایجاد هماهنگی و نظم میان این امکانات پراکنده، جدا از تلف شدن وقت و هزینه‌های اضافی، اعصابی از پولاد می‌خواهد.

برق لیتوگرافی که قطع می‌شود و زینک به‌موقع به چاپخانه نمی‌رسد، چاپخانه که نمی‌تواند منتظر بماند، کار دیگری را شروع می‌کند. برق لیتوگرافی که می‌آید و زینک به چاپخانه می‌رسد، برق چاپخانه قطع می‌شود! همین مسئله را در سطح حروفچینی، لیتوگرافی، چاپخانه، و صحافی، به‌شکل‌های مختلف می‌توان تعمیم داد. به‌رغم همکاری صمیمانه‌ٔ مرکز تهیه و توزیع چوب و کاغذ، اغلب اتفاق می‌افتد که کاغذ مورد نظر ما در انبارهای این مرکز موجود نیست، و ما که دارای چنان بنیه مالی نیستیم که کاغذ را از بازار آزاد (و در واقع، بازار سیاه) تهیه کنیم، ناچاریم یا صبر کنیم و یا از همان کاغذ موجود استفاده کنیم. این کاغذ، گاهی نامرغوبتر است و گاهی بزرگتر از ابعاد لازم، که به‌ناچار، به‌رغم پرداخت هزینه بیشتر، قسمتهای اضافی به‌دور ریخته می‌شود. سه تا شش روز وقت برای تهیه کاغذ، از آغاز کار تا هنگامی که کاغذ به چاپخانه می‌رسد، برای یک مجله‌ٔ ماهانه بسیار زیاد است. نگفته پیداست که نه جا، و نه پول آن را داریم که کاغذ مورد نیاز چند شماره را یکباره بخریم تا از این تاخیر پرهیز کنیم. تازه، در اواسط یا اواخر کار، ناگهان مدیر چاپخانه تلفنی تماس می‌گیرد که مقدار زیادی از کاغذهایتان خراب است و قابل استفاده نیست! و ما هم،

بقیه در صفحه ۵۰

# رواج صدابرداری سر صحنه، گامی در جهت ارتقاء تکنیکی در سینمای ایران

*عامل "صدا"، از همان ابتدای تولد سینما در ایران، جدی گرفته نشد. دلایل مختلفی برای این امر می‌توان ارائه داد، اما تاریخ سینمای ایران نشان می‌دهد که کلیه عوامل سازنده فیلم، از همان ابتدا جدی گرفته نشده‌اند. بنابراین، صدا نیز، جزئی از همان کل بیمار است. لب زدن بازیگران ایرانی و گذاردن صدا بر روی تصویر او در استودیو، یکی از نقطه‌ضعفهای تکنیکی سینمای ایران است، که خود پیامدهای منفی دیگری نیز دارد. آیا در ایران، صدابرداری در سر صحنه، ممکن نیست؟*

### سالهای آغاز

در سال ۱۳۰۸ هجری شمسی (۱۹۲۹ میلادی) نخستین فیلم ایرانی با عنوان "آبی و رابی" بطریقه صامت تهیه شد. این هنگام، همزمان است با پایان دوران سینمای صامت در جهان و آغاز سینمای ناطق. از اواخر سال ۱۹۲۷ میلادی سینما در جهان زبان باز کرد و تهیه فیلمهای "سخنگو"[1] آغاز شد. در همین سال هنوز "گراند سینما" ـ نخستین سینمای دائمی تهران ـ و سینما ایران (البرز کنونی) سریالهای صامت نشان می‌دادند، اما جنجال پیدایش صدا در سینما به مطبوعات کشیده شد. در سال ۱۳۱۰ اولین فیلم ناطق در سینما پالاس (قصر اسبق ـ تهران سابق) اول خیابان استامبول (محل فعلی پاساژ کویتی‌ها) بنام "ربوریتا" محصول کمپانی رادیو پیکچرز با شرکت ستاره انگلیسی "بی‌بی دانیل" بنمایش درآمد. در پی آن، سینما ایران نیز دستگاه ناطق وارد کرد و به گونی‌کوبی دیوارها برای جلوگیری از طنین صدا پرداخت و فیلم آلمانی "چهار پیاده‌نظام" محصول کمپانی اوفا را به‌طور ناطق نمایش داد. بعد از آن، سینما مایاک (سهیلای فعلی) فیلم مستند سفر محمدعلی فروغی به ترکیه را بزبان فارسی به‌نمایش درآورد. در همان سال، فیلم ایرانی "انتقام برادر" بطریقه صامت تهیه شد، که نیمه‌کاره باقی‌ماند.

در سال ۱۳۱۱ در هندوستان، فیلم "دختر لر" که فیلمنامه‌اش را عبدالحسین سپنتا نوشته بود، توسط شرکت امپریال هند، به‌طریقهٔ ناطق تهیه شد. این فیلم را به‌روایتی سپنتا، و به‌روایت دیگر "خان‌بهادر اردشیر ایرانی" کارگردانی کرد. اردشیر ایرانی، سازندهٔ نخستین فیلم ناطق سینمای هند (عالم‌آرا) است.

در همان سال، اوانس اوهانیان ـ سازنده فیلم "آبی و رابی" ـ دومین فیلم خود را بنام "حاجی‌آقا اکتور سینما" باز هم به‌طور صامت تهیه می‌کند. در سال ۱۳۱۲، ابراهیم مرادی ـ سازندهٔ فیلم انتقام برادر ـ نیز فیلم "بوالهوس" را بطریقه صامت تهیه کرد که در سال ۱۳۱۳ بنمایش درآمد و چون در آن سال همهٔ سینماهای تهران فیلمهای ناطق نمایش می‌دادند و فیلمهای ناطق مثل فریادرس (با شرکت ریشارد تالماج)، کینگ کونگ معاصر، تارزان کبیر، و دختر لر، تماشاگران بسیاری را جلب کرده بودند، برای فیلم صامت بوالهوس چند آهنگ ساخته شد و چند موزیسین آنرا اجرا کردند و ظاهرا" این فیلم صامت "بصورت ناطق" بنمایش درآمد.

### سالهای ناطق در سینمای ایران

بعد از ساختن فیلم "بوالهوس"، تا سال ۱۳۲۷ فیلمی در ایران ساخته نشد. و اولین فیلم ناطق ایران در همین سال بنام "طوفان زندگی" بنمایش درآمد. هوشنگ کاووسی، در نقدی که بر فیلم ایرانی لغزش[2] تهیه شده در سال ۱۳۳۲ نوشته، به کیفیت صدای فیلم اشاره‌ای دارد: "صدابرداری هم بنوبهٔ خود خوب نیست. اغلب کلمات و جملات قابل تشخیص نیست و مثل تمام فیلمهای فارسی این فیلم هم فاقد دورنمای صوتی است و هنرپیشه چه دور و چه نزدیک صدایش دارای شدت واحدی است. **وانگهی نمی‌دانیم چرا در اغلب این فیلمها فقط اشخاص صدا دارند و حرکت اتومبیل، باز و بسته شدن در و تماس اشیاء با هم بی‌صدا است.**" اشارهٔ دکتر کاوسی به صدابرداری فیلمهای اولیه، این مسئله را روشن می‌کند که مقارن با تکامل صدا در سینمای دنیا (آغاز دههٔ ۱۹۵۰ میلادی) تازه در ایران تهیه فیلمهای سخنگو آغاز شده و هنوز اثرهای صوتی (ساندافکت) در سینمای ناطق ایران نقشی ندارد.

البته در همان سالهای اولیه تهیه فیلمهای ناطق در ایران (دههٔ ۱۳۳۰) تلاشهایی برای تهیه فیلم ایرانی بصورت صدابرداری مستقیم، یعنی صدای سر صحنه انجام گرفت که فیلمهای ولگرد (۱۳۳۱) و پایان رنجها (۱۳۳۴ ـ هر دو فیلم، ساختهٔ مهدی رئیس فیروز) از آن جمله‌اند. اما این کار ادامه پیدا نکرد، زیرا صدابرداری سر صحنه، مدت فیلمبرداری را افزایش می‌دهد، نگاتیو بیشتری مصرف می‌شود، و گذشته از این در آن سالها، مسئله نداشتن وسایل و امکانات و کمبود بازیگرانی که بر فن بیان احاطهٔ کافی داشته باشند، باعث فراموشی موضوع شد. بویژه فیلمهای اولیه‌ای که با سیستم صدابرداری سر صحنه فیلمبرداری شدند، از نظر صدا فیلمهای خوبی نبودند.

### رشد صداگذاری غیرمستقیم

با کنار گذاشتن سیستم صدابرداری سر صحنه، شیوهٔ صداگذاری غیرمستقیم در ایران معمول می‌شود و در این راه اقداماتی برای کار بهتر صورت می‌گیرد. به‌تدریج، اشتباههای فاحش اولیه صدا در فیلمها (که وقتی بازیگر پیانو می‌زد، صدای ویولن به‌گوش می‌رسید) کمتر میشود. "ساموئل خاچیکیان" در همان آغاز کارش به‌نقش صدا اهمیت می‌دهد و اثرهای صوتی در کارهای این فیلمساز، نمودی مشخص پیدا می‌کند. در ادامهٔ راه، صدابرداران استودیوها در ایجاد افکتهای سالنی ماهر می‌شوند.

با رشد و تکامل دوبله فیلم خارجی در ایران، که صدای مشخص دوبلورها از اواخر دهه‌ی سی عامل مهمی در جلب تماشاچیان به سینماها محسوب میشود، کم‌کم شیوه صحبت کردن بازیگران ایرانی در استودیو بجای خودشان (که در فیلمهای اولیه سینمای ایران معمول بود) کنار گذاشته شد و بجای بازیگران ایرانی هم، دوبلورها صحبت کردند و ادامه این کار باعث شد که بازیگران با صدای دوبلورهایشان معروف شوند؛ به‌طوری که از اوایل دهه چهل به‌بعد، دیگر جدا کردن صدای "جلیلوند" از بازی "فردین" و از نیمه همین دهه، جدا کردن صدای "منوچهر اسماعیلی" (با آن تیپ‌سازی صدایش) از "بیک ایمانوردی" مشکل بنظر می‌رسید و صدای دوبلورها یکی از عوامل فروش فیلم محسوب می‌شد. این روش صداگذاری، تداوم یافت و هنوز هم ادامه دارد. فیلمسازان متفاوت ایرانی، در این سالها سعی کردند در همان حیطهٔ مرسوم و غالب سینمای ایران، در استفاده از صدا دقت بیشتری نشان دهند، اما بیشتر آنها نتوانستند در بخش خصوصی شیوه صدابرداری سر صحنه را بکار گیرند.

### نخستین کوششها

صدابرداری سر صحنه در فیلمهای داستانی از بخش دولتی آغاز شد و بیشترین تجربه‌ها را در این زمینه، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان انجام داده است. "عباس کیارستمی" یکی از فیلمسازان کانون است که بیشتر



فیلمهایش را به‌شیوه صدای سر صحنه ساخته است. همین فیلمساز نخستین فیلم سینمایی‌اش "گزارش" را به‌همین شیوه ساخت.

علاوه بر این، در تلویزیون و وزارت فرهنگ و هنر نیز، فیلمهایی با این شیوه ساخته شد.

در پی یافتن علتهای این مسئله که چرا تهیه کنندگان و فیلمسازان ایرانی به‌روش صدابرداری سر صحنه رغبتی نشان نمی‌دهند، و چه عواملی در این مورد موثر است، باچندتن از دست اندرکاران گفتگویی انجام داده‌ایم: یک کارگردان و یک فیلمبردار باسابقهٔ سینمای ایران، دو صدابردار قدیمی، و یک صدابردار جوان که در زمینه صدابرداری سر صحنه فعالیت داشته است.

## شستشوی فیلم، در بشکهٔ بستنی!

ساموئل خاچیکیان کارگردان باسابقهٔ سینمای ایران که از سال ۱۳۳۲ با ساختن فیلم "بازگشت" تا بحال در سینمای ایران فعالیت دارد، در پاسخ این سئوال که چرا از ابتدای تاریخ سینمای ایران سیستم صدابرداری مستقیم در فیلمهای ایرانی معمول نشده است، گفت: "برای این‌که ما از اول بصورت ابتدایی به‌کار نزدیک شدیم، و بدون پی بردن به تکنیک درست فیلمسازی، کار را آغاز کردیم. سینمای ما زمانی پا گرفت که لابراتوارهای استودیوهای خارج، با دستگاههای دقیق کار می‌کردند، ولی ما در بشکه‌های بستنی فروشی فیلم ظاهر می‌کردیم. ما همزمان با رشد تکنیک سینما در جهان پیش نرفتیم و همیشه چندین سال عقب بودیم. اما موارد دیگری هم در این زمینه موثر بوده است: اول ـ مکانهای مناسب برای فیلمبرداری به‌طریقه صدای سر صحنه نداشتیم. خارجیها در استودیو کار می‌کردند و همه‌چیز را در کنترل خود داشتند، ولی ما چنین امکاناتی نداشتیم. دوم ـ از نظر وسایل و امکانات صدا ـ برداری سر صحنه و متخصص صدا در آن سالها در مضیقه بودیم. سوم ـ مشکل اصلی ما بازیگرانی بودند که در فیلمها بازی می‌کردند و بیشترشان فن بیان را نمی‌دانستند. بازیگر لهجه ترکی داشت و می‌بایست در فیلم بدون لهجه صحبت کند. بازیگرانی هستند که حتی به‌دلیل صدای خوبشان در دنیا مشهور شده‌اند. چهارم ـ اهمیت مسئلهٔ نورپردازی در فیلمسازی مد نظر قرار نگرفته بود و در چند فیلمی که در آنزمان صدای سر صحنه کار شده بود، سایه میکروفن در همه‌جای فیلم دیده می‌شد. با توجه به این دلایل، سیستم صدا ـ برداری سر صحنه با شرایط فیلمسازی ابتدایی ما سازگار نشد. به‌ویژه که کار فیلمسازی در ایران، از همان ابتدا حالت بساز و بفروشی و تجارت پیدا کرد. بعدها نیز که وسایل تکنیکی بهتری در دسترس بود، کسی دیگر در پی این نبود که به‌شیوه صدابرداری سر صحنه فیلمبرداری کند."

ساموئل خاچیکیان می‌گوید که: "هنوز هم امکانات صدابرداری سر صحنه، به‌طور کامل، موجود نیست و ما هنوز بازیگران زیادی نداریم که بتوانند خوب دیالوگ بیان کنند و به چند تن بازیگر تئاتر هم نمی‌توان همهٔ نقش‌ها را واگذار کرد. مهمتر از همه این‌که هنوز هم سینما، جنبهٔ تجارت دارد."

خاچیکیان فیلمهایی را که توسط کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان به‌شیوه صدا ـ برداری سر صحنه کار شده، ندیده است و می‌گوید: "شاید اگر آنها را می‌دیدم، نظر دیگری می‌داشتم. به‌هرحال معتقدم که صدا ـ برداری سر صحنه به بهتر شدن فیلم بسیار کمک می‌کند."

## امکانات ناقص و ابتدایی

"سعید نیوندی" فیلمبردار قدیمی سینما که در ساختن فیلم "پایان رنجها" ـ یکی از فیلمهای اولیه سینمای ایران که بصورت صدا ـ برداری سر صحنه ساخته شده همکاری داشته و قسمتی از فیلم را نیز فیلمبرداری کرده ـ در گفتگویی پیرامون شیوه صدابرداری سر صحنه در فیلمهای اولیه سینمای ایران اظهار داشت: "فیلم ولگرد با نوار "اپتیک" و فیلم خام صدا برداشته شد، نه با نوار مغناطیسی؛ که این شیوه دشواریهای زیادی ایجاد می‌کند و تکرار هر صحنه، هزینهٔ زیادی دربر دارد.

فیلم پایان رنجها، با نوار ضبط صوت معمولی صدابرداری شد، نه با نوار ۱۷/۵ که در آن زمان در ایران وجود نداشت. موتوری معمولی با ۳۴۵۰ دور روی تیر چرخداری کار گذاشته بودند و یک گیربکس سر راهش قرار داده بودند تا دور را با دوربین معمولی که ۲۴ کادر در ثانیه کار می‌کرد، تنظیم کند و دو سیم انتقال دهنده حرکت، یک سرش به موتور دوربین منتقل شده بود و سر دیگرش به نوار ضبط صوت معمولی و بدینوسیله صدا روی نوار جداگانه ضبط می‌شد. میکروفن سر بوم قرار داشت و با حرکت بازیگر، راه می‌افتاد که گاهی به‌دلیل ناشیگری، میکرفن در کادر دیده می‌شد. آن‌موقع، دوربین مخصوص صدابرداری سر صحنه نیز نداشتیم و بهمین دلیل برای جلوگیری از صدای دوربین یک چیزی شبیه "بلیمپ" (محفظهٔ صداگیر) درست کرده بودیم که روی دوربین می‌گذاشتیم که باز هم صدا را نمی‌گرفت و فیلمبردار مجبور بود چهار تا پتو هم روی خودش بیندازد که جهنمی برای فیلمبردار ساخته می‌شد. بدین ترتیب، صدا در سر صحنه ضبط می‌شد، اما این صدا وقتی روی فیلم منتقل می‌شد، همزمان با تصویر نبود؛ یا تندتر و یا کندتر بود که در این مورد مجبور بودند قسمتهایی از نوار صدا را درآورند. با این شیوه، در سالهای اولیه سینما در ایران حدود شش یا هفت فیلم ساخته شد اما دلیل عمدهٔ رواج نیافتن صدابرداری مستقیم را باید در سیستم فیلمسازی ایران جستجو کرد که روی حساب آغاز نشده بود. اما اگر این دلیل عمده را نادیده بگیریم، نداشتن امکانات و وسایل کافی، و مسئله فن بیان و عدم تسلط بازیگران فیلمهای ایرانی بر این فن، و بعدها با تربیت دوبلورها و رشد دوبله در ایران، این شیوه ادامه پیدا نکرد."

نیوندی در پاسخ این سئوال که در حال حاضر از نظر وسایل صدابرداری سر صحنه و متخصص این فن آیا کمبودی وجود دارد یا نه، اظهار داشت: "از نظر وسایل، کمبودی نداریم. حتی می‌توانیم این وسایل را از بخش دولتی تهیه کنیم. صدابردار متخصص نیز وجود دارد، بنابراین الان، مسئله ربطی به وسایل و متخصص ندارد، بلکه عدم‌بکارگیری این شیوه، دلایل دیگری دارد که از آن جمله می‌توان گفت هنوز مسئلهٔ فن بیان بازیگر حل نشده است و بازیگرانی نداریم که صدای خوبی داشته باشند. و چون مردم به صدای خوب دوبلورها عادت کرده‌اند، استفاده از صدای نامناسب بازیگران، به‌فیلم لطمه می‌زند. مسئله دیگر، میزانسن و دکوپاژ در سینما است که در این مورد در سینمای ما هنوز مهارت و تخصص کافی وجود ندارد. صدابرداری سر صحنه، دقت بسیار بیشتری در دکوپاژ و میزانسن



۱۳۱۵ شمسی: عبدالحسین سپنتا، فیلم "لیلی و مجنون" را به‌طریقهٔ صدابرداری سر صحنه می‌سازد

می‌طلبد. و مهمتر از همه این‌که با توجه به فقر مالی تهیه‌کنندگان با توجه به این‌که تهیه فیلم به‌صورت صدابرداری سر صحنه، هزینه تهیه فیلم را از نظر مدت‌زمان فیلمبرداری و مصرف نگاتیو بالا می‌برد، تهیه‌کننده رغبتی به این کار نشان نمی‌دهد."

### هزینه بیشتر صدابرداری سر صحنه

"روبیک منصوری" صدابردار قدیمی سینما که از سال ۱۳۳۳ در این زمینه فعالیت دارد و هم‌اکنون نیز بعنوان مدیر استودیو فیلمکار امور صدای بیشتر فیلمهای ایرانی را انجام می‌دهد، در پاسخ این سئوال که چرا از ابتدا سینمای ایران به‌سمت سیستم صدابرداری سر صحنه متمایل نشد، اظهار داشت: "بخاطر بودجه، کمبود وسایل، و بسیاری علتهای دیگر. اصولا" در ایران مرجعی وجود نداشت که به کارهای تخصصی در زمینه سینما جهت دهد تا دست اندرکاران ملزم به رعایت استاندارد کیفی در کار باشند. من اکنون، چه یکساعت روی فیلمی کار کنم، و چه چندین ساعت و چندین روز، هیچ مرجعی نیست که کار مرا ارزشیابی کند. برای یکساعت کار صدا، همان دستمزدی را می‌گیرم که برای چند روز کار. بنابراین، اینجا فقط علاقهٔ آدم مطرح است که چقدر به کار اهمیت می‌دهد و چقدر دقت کند.

گذشته از این، صدای سر صحنه، مشکلات زیادی دارد و وقت زیادی می‌برد، بازیگر خوب می‌خواهد، کارگردانی و دکوپاژ مناسب طلب می‌کند، فیلمبرداری طول می‌کشد، هزینه بالا می‌رود، و بسیاری مشکلات دیگر. این مشکلات باعث شده است که در ایران این سیستم معمول نشود. و در حال حاضر که وسایل کافی برای این کار وجود دارد، متخصص و صدابردار هم هست، باز همان مشکلاتی که گفتم، وجود دارند. بویژه با دوبلورهای خوبی که ما داریم و تماشاگران سینما به صدای آنها عادت کرده‌اند، تهیه کننده حاضر به ریسک روی صداهای دیگر نیست."

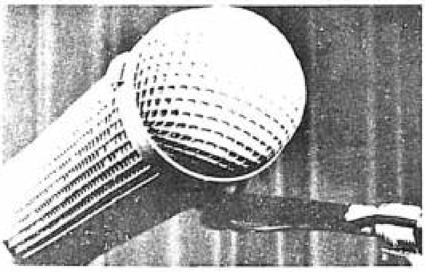
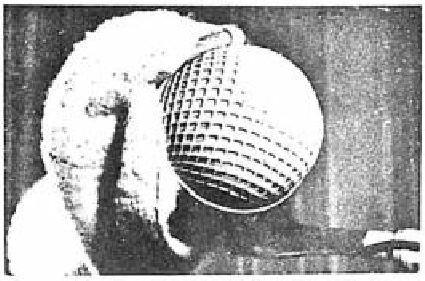
روبیک میرزایان صاحب استودیو پاسارگاد نیز که در کار صدا ۲۴ سال سابقه دارد، در پاسخ سئوال ما پیرامون صدابرداری سر صحنه، گفت: مهمترین مسئله‌ای که باعث شد این سیستم معمول نشود، مسئله صدای بازیگران بود، درحالی‌که خیلی راحت می‌شد وسایل و امکانات فراهم کرد. در حال حاضر نیز وسایل و امکانات صدای سر صحنه وجود دارد اما هنوز مشکلات قبل، بویژه از نظر صدای بازیگران وجود دارد. گذشته از این، صدابرداری سر صحنه، هزینه‌های بسیار دارد."

### هزینهٔ بیشتر، کیفیت بهتر

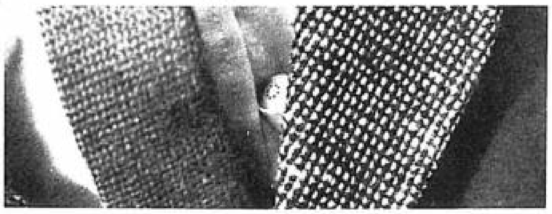
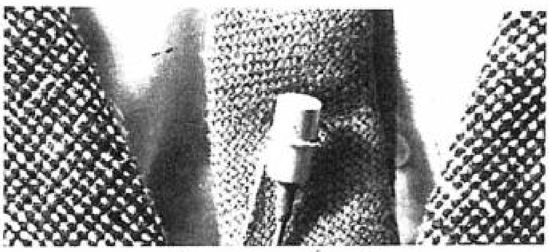
محمد حقیقی مسئول ادارهٔ خدمات فنی امور سینمایی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان که تاکنون در فیلمهای بسیاری در همین کانون بعنوان صدابردار سر صحنه فعالیت داشته است، در گفتگویی، در پاسخ این سئوال که چه عواملی باعث شده است که سیستم صدابرداری سر صحنه در سینمای ایران جدی گرفته نشود گفت:

"این عوامل را می‌توان چنین خلاصه کرد: عدم آگاهی بر اهمیت آن، کمبود امکانات مالی و فنی، و متخصص، نقش دوبلورها در ساخت و معرفی شخصیت بازیگران به‌طوری که تنها "چهره" آنها مورد نظر بود، و شرایط حاکم بر سینمای تجارتی که هرگونه حرکت و نوآوری را بدلیل سمت‌گیری مادی با مشکل مواجه می‌کرد."

وی ادامه می‌دهد: "در حال حاضر وسایل صدابرداری سر صحنه وجود دارد و از این نظر، کمبودی احساس نمی‌شود. برخلاف نظر معمول، صدای سر صحنه مخارج صدای فیلم را بیشتر نمی‌کند، زیرا تهیه کننده به‌همان میزان باید پول بابت دوبله و صدابرداری در استودیو بپردازد. درمورد مصرف نگاتیو هم تا آنجایی که من تجربه دارم، شاید ده درصد مصرف نگاتیو افزایش یابد. تفاوت عمده، ممکن است تعداد روزهای فیلمبرداری باشد که حدود ۳۰ درصد افزایش می‌یابد. و این افزایش مخارج، برای کیفیت بهتر، ارزش دارد."


## امکانات و متخصص صدابرداری سر صحنه، در ایران وجود دارد.


● با همهٔ هزینه‌ها و مشکلاتی که صدابرداری سر صحنه دارد، عده‌ای از تهیه‌کنندگان و فیلمسازان مایل‌اند که با تحمل این دشواریها و صرف هزینهٔ بیشتر، برای کیفیت بهتر فیلمشان از سیستم صدابرداری سر صحنه استفاده کنند. صدابرداران، با کار بیشتر، به‌تدریج آزموده‌تر خواهند شد و فیلمسازان با کسب تجربهٔ بیشتر، مشکلات اولیه را پشت سر خواهند نهاد.

وزارت ارشاد اسلامی، میتواند وسایل موجود برای صدابرداری سر صحنه را در اختیار این دسته از فیلمسازان قرار دهد. همچنین باید با افزایش سهمیه نگاتیو برای فیلمهایی که سازندگانش تصمیم به صدابرداری سر صحنه دارند، سینمای ایران را در این جهت از ارتقاء کیفی و تکنیکی، مورد حمایت قرار دهد.

■

۱ــ *فیلمهای سخنگو، فیلمهایی هستند که تنها صدای آنها، صدای آدمهاست و صداهای زمینه در آنها شنیده نمی‌شود.*

۲ــ مجلهٔ روشنفکر، ۱۶ شهریور ۱۳۳۲

گزارش ویژه

# رویدادها

## «آوار» در شیراز

■ گروه سازندگان فیلم "آوار" محصول سازمان سینمایی شیرازفیلم که توسط سیروس الوند کارگردانی می‌شود، برای فیلمبرداری به شیراز رفتند. این فیلم قبلا "زلزله" و چندی نیز "ستاره‌های خاک" نام داشت. نویسندهٔ داستان صادق هاتفی است و فیلمنامه را هاتفی و سیروس الوند تنظیم کرده‌اند. فرامرز قریبیان جمشید مشایخی، هادی اسلامی، محمد مطیع، جهانگیر الماسی، مجید مظفری، تانیا جوهری، محبوبه بیات و مصطفی طاری نقش‌های اصلی فیلم را ایفا می‌کنند. "آوار" را فرج حیدری فیلمبرداری می‌کند. فیلم، داستان عده‌ایست که دور هم جمع شده‌اند تا میراثی را که یک آبادی است، بین خود تقسیم کنند. اما در پایان، جز ویرانه‌ای نصیبشان نمی‌شود. اکیپ فیلمبرداری مدتی را بخاطر کمبود امکانات و نداشتن "کرین" در تهران متوقف شده بود. هاشم سبوکی این فیلم را تهیه می‌کند.



اکبر زنجانپور در نمایی از "خلف"

## «خلف» در دست مونتاژ

■ فیلم "پوتین" محصول بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان آذربایجان شرقی به "خلف" تغییر نام داد. این فیلم با پایان فیلمبرداری، وارد مرحلهٔ تدوین شد. صحنه‌های مختلف این فیلم در شادگان توسط مرتضی پوراظهری بطور رنگی فیلمبرداری شده است. "خلف" براساس فیلمنامه‌ای از خسرو معصومی توسط یدالله نو عصری کارگردانی شده و اکبر زنجانپور، علی محزون، محبوبه بیات، پروین سلیمانی، محمود نظرعلیان، فرخ نعمتی و حمید دلشکیب نقش‌های اصلی را بازی کرده‌اند.

## «مدار بسته» آمادهٔ نمایش شد

■ یک کپی از فیلم "مداربسته" دومین محصول سازمان سینمایی تعاون برای گرفتن پروانه نمایش به وزارت ارشاد اسلامی ارائه شد. در این فیلم که از موضوعی اجتماعی برخوردار است و توسط "رحمان رضایی" کارگردانی شده، حبیب اسماعیلی، جعفر والی، نعمت‌الله گرجی، مهری ودادیان، منوچهر افسری، نصرالله برادران، محمود بهرامی، فرهاد نیکپور، منیژه محامدی و فریبا شمس بازی کرده‌اند. مداربسته را علیرضا زرین‌دست فیلمبرداری و روح‌الله امامی تدوین کرده‌است.

## بلوغ

■ پس ازبازگشت گروهی که ازسوی سازمان سینمایی فیلمیران برای تهیه صحنه‌هایی از فیلم "سنگرخالی نیست" به آلمان سفر کرده بود، مقدمات تهیه فیلم بلوغ براساس فیلمنامه‌ای از رضا میرلوحی، بکارگردانی "مهدی فخیم‌زاده" آغاز خواهد شد. این سازمان درحال حاضر فیلم "خاک وخون" را به کارگردانی کامران قدکچیان آماده نمایش کرده است. "خاک و خون" با حذف چند صحنه، باردیگر برای گرفتن پروانهٔ نمایش به وزارت ارشاد اسلامی ارائه شده است.

## حادثه

**نویسنده فیلمنامه: بهمن زرین‌پور، کارگردان: منصور تهرانی، فیلمبردار: رضا انجم‌روز، بازیگران: اکبر زنجانپور، محسن قبادی، نعمت‌الله گرجی، بهروز افراشته، شیرین گلکار، زهره امیری، امیر خسرو، مسعود طلایی، احمد بهروزی، موسی شجاعی، عباس مختاری، مجید علیزاده، شاپوربخشایی، وهاب نوری‌زاده، و کاوه.**

پیش از انقلاب، دو آمریکایی موجب مرگ همسر یک معلم می‌شوند. این قتل، و مصونیت سیاسی اتباع خارجی، تضاد دراماتیک فیلم "حادثه" راتشکیل می‌دهد. فیلمبرداری این فیلم بعلت مرگ رضا انجم‌روز، فیلمبردار فیلم، در شمال نیمه‌کاره ماند، و کار توسط فیلمبردار دیگری دنبال خواهد شد. این فیلم قبلا "غریبه‌ها" نام داشت.



پشت صحنه "مداربسته"

# خبرهای کوتاه

• حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی فیلم "استعاذه" ساختهٔ محسن مخملباف را آماده نمایش دارد. این فیلم قرار بودجای "دوچشم بی‌سو"، در عید فطر به‌نمایش در آید، ولی به دلیل کمبود فیلم "اینترمدیت" برای صحنه‌های "فید" و "دیزالو" امکان نمایش نیافت.



• با آماده‌شدن‌دکور و ساخت عروسکها، تهیه دوفیلم سینمایی برمبنای دو برنامه موفق تلویزیونی "محله بروبیا" و "مدرسه موشها"، فیلمبرداری این دوفیلم آغاز خواهد شد. فیلم سینمایی " اکسیر محله بروبیا " براساس‌فیلمنامه‌ای از بیژن بیرنگ و "شهر موشها" براساس فیلمنامهٔ احمد بهبهانی جلوی دوربین خواهد رفت. و این در شرایطی است که پخش هردو برنامه از شبکه اول و دوم نیز آغاز خواهدشد.

• تدوین فیلم "مشت" ساختهٔ "سیامک اطلسی" توسط ایرج گل افشان در استودیو فیلمکار انجام می‌شود. در این فیلم که توسط علیرضا زرین‌دست فیلمبرداری شده، بهزاد جوانبخش، علی محزون، عنایت بخشی، ثریا حکمت، نعمت گرجی، منوچهر حامدی، تقی بیرجندی، علی برجسته، ورشوچی و اکبر اصفهانی بازی کرده‌اند.

• استانداری فارس‌بزودی تهیه فیلم سینمایی "ترن" را آغاز خواهد کرد. بنابه اظهار "احمد امیدی‌فرد" سرپرست سینماهای شیراز، تدارک برای فیلمبرداری این فیلم انجام گرفته است. درحال حاضر مذاکراتی‌با چندتن از فیلمسازان در جریان است ولی کادر سازندگان وبازیگران فیلم مشخص نیست.

• به‌عنوان یادبود حسن زندی مدیر تداركات و بازیگر فیلمهای ایرانی که مدتی پیش درگذشت هفته فیلمی در یکی از سینماهای بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان برگزار خواهد شد. قرار است تعدادی از فیلمهای ایرانی و خارجی، قبل از نمایش عمومی در این سینماها به‌معرض نمایش گذاشته شود و درآمد حاصل از آن به خانواده زندی تعلق گیرد.

• فیلم "چنبره درخاک" ساخته ایرج قادری که توسط فرج حیدری تهیه‌وفیلمبرداری شده، به"باد و خاکستر" تغییرنام داد. این‌فیلم درحال حاضر آخرین مراحل تدوین‌را طی می‌کند.

## ساموئل‌خاچکیان، «ضربت» را بازسازی می‌کند؟

■ ساموئل خاچیکیان، مصمم است که یکی از فیلمهای قدیمی‌اش ـ"ضربت"ـ را بازسازی کند. در این‌باره، گفتگوهایی شده و چنانچه این طرح مورد موافقت وزارت ارشاد اسلامی قرار گیرد، با تغییر مختصری جلوی دوربین خواهد رفت.

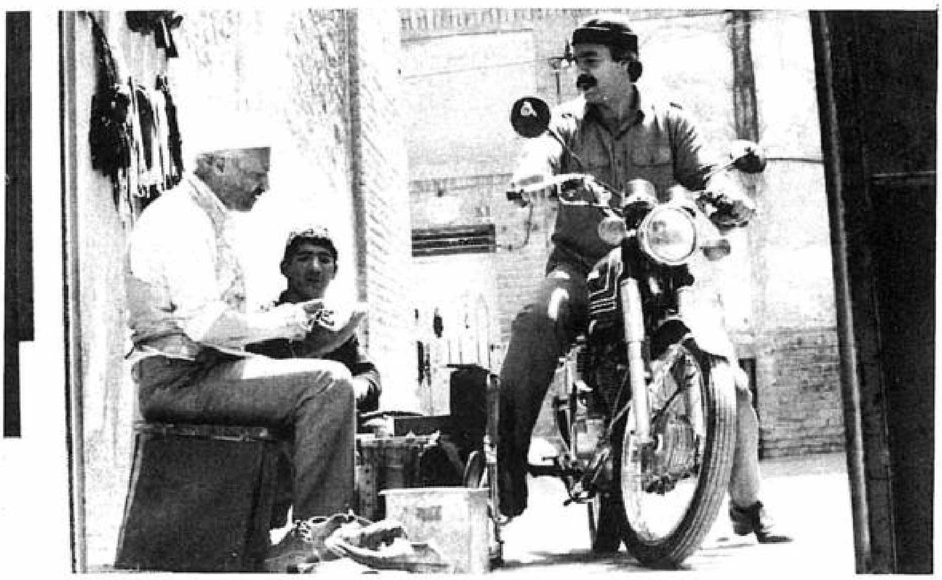
"ضربت" را، خاچیکیان براساس‌فیلمنامهٔ خودش در زمستان سال ۱۳۴۲ با شرکت آرمان، بوتیمار، بیک ایمانوردی، قدسی کاشانی و جلال ساخت و فیلمبردارش قدرت‌الله احسانی بود. این فیلم در سوم اردیبهشت ۱۳۴۳ در سه سینمای تهران به‌نمایش درآمد و مورد استقبال فراوان قرار گرفت. ضربت، یکی از از فیلمهای شاخص خاچیکیان است که همهٔ ویژگیهای آثار او را در خود دارد. این فیلم، به‌ویژه از لحاظ نورپردازی، دکوپاژ، فیلمبرداری کادربندی، و ایجاد تعلیق، با توجه به زمان ساخت آن و در مقایسه با فیلمهای همزمان خود، از امتیازهای چشمگیری برخوردار است.

اگر بازسازی"ضربت" تحقق یابد، این نخستین بار است که یک فیلمساز ایرانی، فیلمنامه‌ای را دوبار و با یک نام می‌سازد و این بازسازی را، اعلام هم می‌کند. اشاره به یک نکته، شاید همان شوخی قدیمی درمورد مقایسهٔ خاچیکیان با هیچکاک را زنده کند، اما بهر حال قابل یادآوریست که در میان سینماگران خارجی، تا آنجا که بخاطر می‌آوریم، آلفرد هیچکاک داستان"مردی که زیاد می‌دانست" را دوبار با همین نام در سالهای ۱۹۳۴ و ۱۹۵۶ ساخته است.

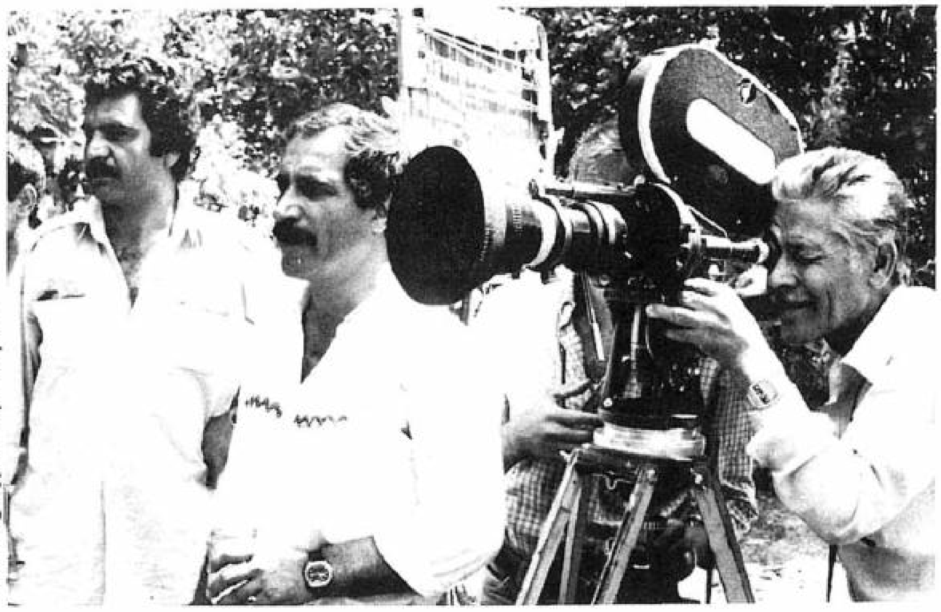
"ضربت" را قرار است علی مزینانی فیلمبرداری کند، اما بازیگران آن، درصورت تصویب طرح، تعیین خواهند شد.



*خاچیکیان، آرمان، واحسانی، پشت صحنهٔ فیلم "ضربت" (۱۳۴۲)*



*پشت صحنهٔ فیلم "مشت"*



انجم‌روز، پشت دوربین "حادثه"

## «رضا انجم روز» فیلمبردار قدیمی سینمای ایران، درگذشت

■ "رضا انجم‌روز" فیلمبردار قدیمی سینمای ایران در سن ۵۴ سالگی درحالی‌که آخرین فیلم خود ـ"حادثه"ـ را در شمال به‌کارگردانی منصور تهرانی فیلمبرداری می‌کرد، به‌علت سکته قلبی درگذشت.

"انجم‌روز" طی سالها بیش از دویست فیلم را فیلمبرداری کرد و بسیاری از فیلمبرداران سینمای ایران از جمله جمشید الوندی، فرج حیدری، جمشید فرحی، اسکویی، جواد نجفی و رجب عبادی، کار را در کنار او آموختند. انجم‌روز، اخیرا نیز بسیاری از صحنه‌های مشکل و خطرناک "میرزا کوچک‌خان" را فیلمبرداری کرد. او چند سال قبل با دختر رحیم روشنیان، بازیگر و کارگردان قدیمی سینما و تئاتر ازدواج کرد که ناموفق بود و به‌جدایی کشیده شد. "ندا" تنها دختر ده ساله‌اش نیز در سانحه تصادف در کرج کشته شده بود. "انجم‌روز" اخیرا به‌فعالیت‌هایش افزوده بود و فیلمبرداری فیلمهای "تا آخرین نفس" ساخته شهرام شبیری، "برگ و باد" ساختهٔ منصور تهرانی و بخشی از "میرزا کوچک خان" ساختهٔ امیر قویدل را به‌پایان رسانیده و قسمتهایی از فیلم "حادثه" را نیز فیلمبرداری کرده بود.

برخی از دست‌اندرکاران سینمای ایران پس از تشییع جنازهٔ او مجلس ترحیمی در دارالتبلیغ امیرالمومنین (خانقاه صفی علیشاه سابق) برگزار کردند که بسیاری از دست‌اندرکاران سینما در آن حضور یافتند.

## مشکلات، و توقف برنامه‌ها

■ سازمان سینمایی رویال فیلم که درحال حاضر فیلمهای "تفنگ شکسته"، "شکارچی" و "مشت" را تهیه‌کرده و درساخت دوفیلم "میرزا کوچک‌خان" و "جعفرخان از فرنگ برگشته" مشارکت داشته است، بعلت کمبود پزتیو رنگی برای چاپ و تدوین فیلمهای دردست تهیه خود، دچار مشکل شده است. مدیرعامل این سازمان می‌گوید:

"با آن که مسئولان قول همه‌گونه همکاری داده‌اند ومن سرمایه زیادی برروی این‌فیلمها گذاشته‌ام، هنوز برای چاپ فیلمهایم کپی صفر هم نتوانسته‌ام بگیرم که نتیجهٔ کار را ببینم. درحالی که برنامه‌ریزی تهیه ده فیلم درسال را کرده بودم، به دلیل این مشکل، تا رفع آن ناچارم در این برنامه تجدیدنظر کنم. امیدوارم مسئولان بتوانند با تامین پزتیو به‌مقدارکافی، ورفع مشکلات دیگر، موجب دلگرمی بیشتر فیلمسازان بخش خصوصی شوند."

### پیشنهادی نه‌چندان تازه

# درچاپ «کپی کار» صرفه جویی کنید!

■ از چندی پیش‌که به‌دلایل مختلف، سینمای ایران با کمبود پزتیو رنگی روبرو شده است، به‌رغم اقدامهای وزارت ارشاد اسلامی در تقسیم پزتیو موجود، بسیاری از فیلمهای در دست تهیه با مشکل مواجه شده‌اند. پس از بروز کمبود، همچنانکه در شمارهٔ چهاردهم نوشتیم، وزارت ارشاد اسلامی فیلمهای آمادهٔ نمایش را برای استفاده از پزتیو موجود جهت تهیه کپی‌های نمایش در اولویت قرار داد. همچنین به بسیاری از فیلمسازان که فیلمهای در دست تهیه و آمادهٔ مونتاژ دارند، پیشنهاد شد که تا رسیدن پزتیو سفارش شده از خارج، برای کپی‌کار و تا پایان مرحلهٔ مونتاژ، از پزتیو سیاه و سفید استفاده کنند. هرچند که برخی از فیلمسازان مبادرت به این کار کردند اما غالبا در عمل، به‌دلیل این‌که کیفیت نور و رنگ فیلم رنگی بر روی پزتیو سیاه و سفید قابل تشخیص و کنترل نیست، با مشکل مواجه شدند. چنانکه شنیده‌ایم، مقدار زیادی پزتیو از سوی نهادهای مسئول خریداری شده که در راه است. اما تا رسیدن آنها، و حتی درصورت فراوانی آن، می‌توان روشی را پیش گرفت که در مصرف پزتیو صرفه‌جویی شود.

این پیشنهاد، کار تازه‌ای نیست و در تمام دنیا، حتی در کمپانیهایی که از این حیث در مضیقه هم نیستند، اعمال می‌شود. یعنی نه‌تنها در شرایط کمبود، رعایت آن ضروریست، بلکه در غیر آن صورت نیز برای پرهیز از فراوانی ضایعات، باید اجرا شود:

به‌طور معمول، هر فیلم، یک منشی صحنه دارد و منشی صحنه، دارای فرمهای مخصوصی به‌نام "گزارش صحنه" است که تعداد برداشتهای هر نما، طول و زمان و متراژ انتها و ابتدای هر برداشت، یک یا دو برداشت مورد قبول، و سایر جزئیات و اطلاعات مورد نیاز را در آن ثبت می‌کند. یکی از کاربردهای گزارش صحنه، ارائه یک نسخه از آن به لابراتوار جهت چاپ کپی کار است. پس از ظهور همهٔ نگاتیوها، متصدی چاپ پزتیو باید براساس گزارش صحنه، فقط قسمتهایی را که به‌عنوان برداشتهای قابل قبول و مورد نیاز در مرحلهٔ مونتاژ، علامت ـ گذاری شده است، چاپ کند. به‌این ترتیب، ممکن است از یک حلقهٔ ۴۰۰ فوتی، فقط یک نمای کوتاه مورد نیاز باشد که با چنین روشی از ضایعات به‌میزان قابل توجهی جلوگیری می‌شود. به‌طور معمول، از حدود ۱۳۰ حلقه نگاتیو فیلمبرداری شده، تقریبا ۵۰ حلقه برای مونتاژ مورد نیاز است اما در لابراتوارهای ایران، به‌غلط، از همهٔ نگاتیوها، پزتیو چاپ می‌شود. تازه پس از این مرحله است که مونتور براساس گزارش صحنه، قسمتهای به‌اصطلاح "اوتی" را در همان آغاز مونتاژ به‌دور می‌ریزد و برداشتهای مورد نیاز را "راف‌کات" می‌کند.

این روش نادرست، به دو دلیل در سینمای ایران اعمال می‌شود: یکی برای سرعت در کار، زیرا به‌هر حال چاپ پزتیو براساس گزارش‌صحنه، صرف وقت و دقت متصدی چاپ را می‌طلبد که عموما از آن دریغ می‌کنند. دلیل دیگر این است که برخی از فیلمسازان و فیلمبرداران به‌دلیل عدم اطمینان به‌کار خود در هنگام فیلمبرداری، ترجیح می‌دهند که همهٔ نگاتیوهای گرفته شده چاپ شود تا با خیال راحت بتوانند نماهای مورد نیازشان را انتخاب کنند. و بعد هم از قسمتهای زائد، برای ساختن "آنونس" استفاده کنند. درحالی که برای آنونس نیز، باید از همان برداشتهای مورد قبول، استفاده کرد.

اعمال این پیشنهاد، که گفتیم در همهٔ دنیا معمول است، اندکی دقت و سختگیری در کار را،هم از فیلمسازان و فیلمبرداران، و هم از متصدیان لابراتوارها طلب می‌کند. اما رعایت آن، اصولی و ضروری است.

# آمادهٔ نمایش

● با نمایش دو فیلم "ریشه در خون" ساختهٔ سیروس الوند و "نقطه ضعف" ساختهٔ محمدرضا اعلامی، چند فیلم تازه در نوبت اکران قرار گرفته‌اند که چنانچه "پزتیو" دریافت کنند در سینماهای تهران و شهرستانها به‌نمایش گذاشته خواهند شد. این فیلمها عبارتند از:

"**میرزا کوچک‌خان**" ساختهٔ "امیر قویدل" که توسط علی صادقی فیلمبرداری شده و در آن سیروس قهرمانی، منوچهر اسماعیلی، کاظم افرندنیا، شهروز رامتین، شهاب عسگری، امرالله صابری، یوسف آذری و ولی‌الله مومنی بازی کرده‌اند.

"**شیلات**" ساختهٔ رضا میرلوحی که جمشید الوندی آن‌را فیلمبرداری کرده و بازیگرانش داوود رشیدی، مهین شهابی، احمد قدکچیان، علی شعاعی، کنعان کیانی، عباس قاجار و جلال پیشوائیان هستند.

"**هیولای درون**" ساختهٔ خسرو سینایی که توسط اسماعیل امامی با شرکت: داوود رشیدی و اسماعیل محمدی فیلمبرداری شده است.

"**بالاش**" ساختهٔ اکبر صادقی با شرکت عنایت بخشی، جمشید آریا، اسماعیل محرابی و رمضانی‌فر، که فیلمبردارش جمشید فرحی است.

"**ملخ‌زدگان**" ساختهٔ ناصر محمدی که توسط فریدون قوانلو فیلمبرداری شده و در آن فخری خوروش، ناصر واثق، جعفر والی، هادی اسلامی، نعمت‌الله گرجی و ستار هریس نقش‌های اصلی را بازی کرده‌اند.

"**آن سفر کرده**" ساختهٔ احمد نیک‌آذر که فیلمبردارش کریم دوامی، و بازیگرانش حسین کسبیان، فردوس کاویانی، سیاوش تهمورث، محمدتقی کهنموئی، بهرام علیان، شکوفه کوثری و احمد عباسقلی هستند.

"**استعاذه**" ساختهٔ محسن مخملباف را ابراهیم قاضی‌زاده فیلمبرداری کرده و بازیگران آن محمد کاسبی، مجید مجیدی، مرتضی مسائلی، علی درفشی، مسعود قندی و محمد تخت‌کشیان هستند.

"**سناتور**" ساختهٔ مهدی صباغ زاده، بازیگران فیلم، فرامرز قریبیان، بیژن امکانیان، عنایت بخشی، مظفر سلطانی، حسین ملکی، و هیلدا پیرزاد هستند و رضا بانکی آن‌را فیلمبرداری کرده است.

## «خانهٔ فرهنگ فیلم»

**■ به همت "سیدحسن جلایر" مسئول امور سینمایی بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان و سرپرست مجتمع فرهنگ و هنر اسلامی، "خانه فرهنگ فیلم" در محل سینما تئاتر کوچک تهران دایر شد و به نمایش فیلم از آثار برجسته سینمای ایران و جهان خواهد پرداخت. قرار است همراه با نمایش فیلمها، جلسات بحث و بررسی و نقد با حضور صاحبنظران و سینماگران ایران نیز برگزار شود.**



میرزا کوچک خان





بالا: هیولای درون    پایین: ملخ زدگان



یادداشتی از حسن جلایر

## هنرمندان صاحب حرمتند و گرامی

بسمه تعالی

بی‌آنکه قصد توجیه داشته باشم یا پی عذری برای گفته‌ام درآن مصاحبه با مجله فیلم، حقیقت آنستکه واژه پشتک از ذهنم گم شده بود و کلمه جفتک که در مورد بازی آقای والی آمده است، جز سهو، چیز دیگری نبوده و نیست.

هنرمندان برای من گرامی‌اند وصاحب حرمت و احترام، بخصوص آقای والی که از بزرگان هنر این مملکتند و سالها خاک صحنه خورده‌اند وآثار ارزشمندی را بروی صحنه از ایشان دیده‌ایم و دیده‌اند.آثاری که درساختار فرهنگ سالم این مملکت نقش داشته است.

همین‌جا باید گله کنم از دوستان مجله فیلم که ارباب قلمند و ادب. از دوستان تقاضا داشتم مصاحبه را قبلاز چاپ بفرستند تا نظری برگفته‌ها بیفکنم، شاید که جائی کم وکاستیهائی داشته باشد که باید اضافه شودو بعضی اضافات کم، و اگر لغتی نابجا استفاده شده تصحیح گردد. گفتند که دیرشده ومقاله برای چاپ رفته است.

از برادران انتظارم این بود که حداقل خود دقت نمایند و اگر مسئله‌ای هست‌همچنانکه در مورد نام شعرای عرب بود بپرسند، واین لغت هم جدای از آن مسائل نبود .میپرسیدند وتصحیح می‌کردند. ونهایت رااز آقای والی میخواهم اگر از این رهگذر آزرده شده‌اند، که شده‌اند، برمن ببخشایند که هرگز قصد توهین به ایشان را نداشته‌ام و در زندگی‌ام هرگز در پی آزردن‌کسی نبوده و نیستم.

باسپاس ــ حسن جلایر

۶۳/۵/۲

## سینما در هفتهٔ سالگرد جنگ تحمیلی

امسال نیز در برنامه فرهنگی و هنری هفتهٔ سالگرد جنگ تحمیلی که از ۳۱ شهریور تا ۶ مهر ماه در تئاتر شهر (پارک دانشجو) برپا می‌شود، سینما نیز بخشی از برنامه‌ها را بخود اختصاص می‌دهد و فیلمهای سینمایی کوتاه و بلند و فیلمهای مستند داستانی ایرانی و فیلمهای خارجی در رابطه با جنگ تحمیلی و مبارزات ملتها بنمایش درخواهد آمد. فیلمها توسط یک هیئت داوری ارزیابی خواهد شد و به برگزیدگان، جوایزی تعلق خواهد گرفت. اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی وزارت ارشاد اسلامی طی اطلاعیه‌ای از فیلمسازان و تهیه ــ کنندگان فیلم دعوت کرده بود که حداکثر تا پایان مرداد ماه، یک نسخه از فیلمهای خود را به این اداره ارائه کنند.

## خبرهای کوتاه

**جمعی از دست‌اندرکاران قدیمی سینما و تئاتر ایران که اکثر آنها فعالیتهای خود را کنار گذاشته‌اند، هر ماه یکشب را در یکی از رستورانهای تهران تجدید دیدار می‌کنند. این جمع، با همت و دعوت دو تن از افراد باسابقهٔ سینما و تئاتر، گرد هم می‌آیند.**

• علی حاتمی با آماده شدن فیلم "کمال ــ الملک" و پایان فیلمبرداری فیلم "جعفرخان از فرنگ برگشته" کارگردانی فیلم تازه‌ای بنام "مادر" را آغاز خواهد کرد.

• **فیلم "خانواده یک سرباز" ساخته کوپال مشکوه که به "شکارچی" تغییرنام داده بود مجددا" دچار تغییرنام شد و "پیراک" نامگذاری شد. این فیلم براساس فیلمنامه‌ای از کیومرث درم‌بخش توسط اصغر رفیعی‌جم با شرکت جمشید مشایخی، عنایت بخشی، شهاب عسگری، نادره، گوهر گلکار، عباس مختاری و کاظم افرندنیا فیلمبرداری شده است. "پیراک" صدابرداری شده و آخرین مراحل فنی را طی می‌کند.**

• "مادیان" عنوان فیلمنامه‌ایست نوشته علی ژکان که قرار است توسط خودش کارگردانی شود. فیروز ملکزاده، فیلمبرداری این فیلم را بعهده خواهد داشت.

## شکاردرشب

**کارگردان: شهرام شبیری ○ نویسندهٔ فیلمنامه: جعفر سیمایی ○ فیلمبردار: عباس ثانی ○ بازیگران: رضا طوفان، علی امجدی، ناهید ظفر، منوچهر حامدی، ملودی امینی، مرتضی نیکخواه، موسی شجاعی، ملیحه نصیری، اقبال‌پور، شهلا نامدار، حسین صفاریان، ایران اسکندری، نریمان، محمد مجیدی، خشایار.**

"شکار در شب"، پس از پایان فیلمبرداری، اکنون وارد مرحلهٔ مونتاژ شده است. این فیلم، که بطریقهٔ رنگی وایداسکرین فیلمبرداری شده، دارای موضوعی پلیسی ــ حادثه‌ای است.

## فیلم تازهٔ حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی

فیلمبرداری آخرین محصول حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی بپایان رسیده و اکنون مراحل فنی را طی می‌کند. "برای این فیلم، هنوز نامی تعیین نشده، اما چندی، "دشت شب" نام داشت. برای نخستین بار در میان فیلمهای سینمایی حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، فیلمنامه و کارگردانی این فیلم، کار گروهی است. "دشت شب" را ابراهیم قاضی‌زاده، بطور رنگی فیلمبرداری کرده و بازیگرانش مهدی محرابی، رضا چراغی، مسعود قندی، حبیب رجبعلی، اسماعیل سلطانیان، محمود نوروز، و عصمت مخملباف هستند.

داستان این فیلم، براساس واقعه‌ای که در محرم سال ۱۳۵۷ در یکی از روستاهای ایران اتفاق افتاده، شکل گرفته است.



**● گفتگو با محمد رضا اعلامی، کارگردان «نقطه ضعف»**

# کوشیده‌ام ادبیات را به‌سینما نزدیک کنم



● "نقطه ضعف" به‌عنوان اولین کار یک فیلمساز می‌تواند از نقطه نظرهای فراوانی حایز اهمیت باشد. فیلم نشان دهنده تسلط "اعلامی" در کار با دوربین، و به‌خدمت گرفتن آن است و به‌همین جهت در فیلم، اشتباه تکنیکی بندرت دیده می‌شود. هم‌چنین سعی شده یک بیان تصویری حاکم بر ساختمان فیلم باشدو در این زمینه تا میزان قابل توجهی موفق بوده است. البته فیلم از ضعف‌هایی نیز لطمه دیده است. و آنچه می‌خوانید، چکیدهٔ گفتگویی طولانی است، که طی آن سعی شده تمامی مسایل فیلم از مایه اصلی گرفته تا پرداخت فیلم و جزئیات و نقص‌های آن مورد توجه و بحث قرار گیرد.

**■ گفتگو را درباره مایه اصلی فیلم، یعنی کتاب "ساماراکیس" شروع می‌کنیم. فیلم شما، غیر از چند مورد، هم از نظر استخوان‌بندی و هم از جهت حرفی که می‌خواهد بزند، عینا" مثل کتاب است. و این، آن "برداشت آزاد"ی که در تیتراژ نوشته‌اید، نیست.**

ــ برداشت آزاد، یعنی همین. من اگر دقیقا" کتاب را تبدیل به‌فیلم کرده بودم می‌شد اقتباس، ولی وقتی شخصیت پیرزن را بجای‌دخترهادرکتاب می‌گذارم‌و یا دایره‌ها را به‌لوزی‌تبدیل‌می‌کنم،این‌کاربرداشت‌آزاداست.

ــ من تصور می‌کنم که وقتی خود اثر، خوب و محکم است، لزومی به‌تغییر آن وجود ندارد. بنظر من، بازگشت به‌گذشته‌های کتاب بسیار بجاست و ساختمان قصه هم درست و مناسب است. پس دلیلی ندارد فقط بخاطر آن که من اثری در آن گذاشته باشم، تغییراتی در کتاب بدهم. ولی اگر جایی بنظرم می‌آمد که کتاب نسبت‌به‌سینماکم دارد، من به‌آن اضافه کرده‌ام.

**■ پس شما به‌کتاب، هم در ساختمان و هم در حرف، یک‌پارچه وفادار بوده‌اید. ولی جدا از این‌ها، از دیدگاه خودتان چه بر کتاب افزوده‌اید؟**

ــ من توسط این کتاب با نویسنده آن و عقایدش آشنا شده‌ام، که بنظرم بسیار گفتنی آمد، و تصمیم گرفتم که حرف‌های او را بوسیله سینما دوباره بیان کنم‌و یا درواقع با تغییر مدیوم، برد کتاب را بیشتر کنم. اما بهرحال شرایط و عدم امکانات، انسان را بطرف چیزی سوق می‌دهد. شاید در شرایط دیگری من کتابی دیگر و یا نوشته‌ای از خودم را فیلم می‌ــ کردم. مسئله عمده این بود که این کتاب علاوه بر حرف‌هایش که مورد قبول من بود، شرایط فیلم کردن آن نیز وجود داشت. از جمله اینکه پیام ضد دیکتاتوری و ضد امپریالیستی آن با موازین جمهوری اسلامی ایران و اعتقاد خودم، مطابقت داشت و یا مسایل اندک خلاف اخلاق آن، قابل حذف شدن بود. بهرحال بیش از این لزومی در تغییر دادن آن ندیدم.

ــ این کتاب می‌توانست به‌شکل‌های مختلف فیلم شود، من این روش را برگزیدم و درواقع کتاب را به‌سینما نزدیک کرده‌ام. علاوه بر این در ربط های بین سکانس‌ها، جای پای کارگردان دیده می‌شود. شخصیت‌های فیلم، تاثیری از سازنده آن گرفته‌اند. مامور تحقیق در کتاب یک آدم دارای عقده‌های روانی است، ولی چون من فکر کردم که یک آدم معمولی هم در چنین شرایطی می‌تواند دچار تحول بشود، موارد روانی او را حذف کردم و او را به‌صورت یک آدم معمولی که در کارش غرق شده، نشان دادم. در مورد مسافر، کتاب گنگ‌تر از فیلم است. حتی برخلاف دیگر آدم‌ها، حتی چهره‌اش هم توضیح داده نشده. خیلی سعی شده که بصورت یک آدم گیج ترسیم شود، اما این مسئله در فیلم تعدیل شده، و این شخص بیشتر شناسانده شده است.

**■ این شخصیت‌ها آدم‌های بی‌هویتی هستند. این مشکل را کتاب هم دارد؟**

ــ بی‌هویت نیستند، گاهی لازم است در یک قضیه‌ای، مسئله ملیت حفظ بشود، ولی جای دیگر لزوم ندارد. حرف فیلم، یک حرف عمومی است. آزادگی، یک نیاز عمومی و انسانی است، که حد و مرز ندارد. به‌همین دلیل هم کتاب، زمان و مکان مشخصی ندارد و فیلم هم سعی نکرده زمان و مکان مشخص به‌کتاب ببخشد. چون درباره یک مسئله عمومی صحبت می‌کند و رنگ و بوی اقلیمی به‌آن دادن محدودش می‌کند.

**■ اما مربی و بازجو بیشتر هویت دارند، تا مسافر.**

ــ از نظر من، این آدم، فقط یک فرد مخالف است، مخالفی که توی آن نظام نمی‌تواند حرفش را بزند و فکر می‌کنم که این مشخصات، کافی است.

**■ از نظر پرداخت، در بعضی از بخش‌ها، فیلم از کتاب هم موفق‌تر است و با یک نمای مناسب، هدفی را که کتاب به‌زحمت به‌آن رسیده، نشان داده است. مثل صحنه پایانی، که قبلا" با کمک یکی دو نما توجیه شده. چرا این‌کار را بیشتر انجام نداده‌اید؟**

ــ تصور می‌کنم تا حدی که لازم بوده، این کار انجام شده. یعنی من کتاب را که می‌خواندم بنظرم می‌رسید که بعضی از قسمت‌هایش برای سینما گویا نیست، یا اگر هست، بهترین نوع گفتن نیست. این‌ها را تغییــــر دادم و فکرهای تازه جانشین بیان کتاب کردم. در عین‌حال دلم می‌خواست که خیلی‌بیشتر از این که هست، به‌کتاب وفادار باشم.

**■ آیا سینمای "کوستا گاوراس" مورد نظر شما نبوده؟ از این نظر که در آثارش زمان و مکان و هویت آدم‌ها کمی‌یا اصلا" نامشخص است.**

ــ مسلما"، چون آثار "گاوراس" را دوست دارم، ممکن است تحت تاءثیر او باشم، ولی صادقانه بگویم که این تاءثیر آگاهانه و به‌عمد اینکه فیلمی شبیه به‌آثار او بسازم نبوده و احتمالا" از نظر بازگشت به‌گذشته‌ها، شباهت ــ هایی بین فیلم من و آثار او پیدا شده.

**■ بنظرتان فیلم کمی کند نمی‌آید؟**

ــ البته عده‌ای هم معتقدند که ریتم فیلم، تند است. باید بگویم که فیلم، یک ریتم واحد و مشخص را دنبال می‌کند. ابتدا با یک ریتم آرام شروع می‌شود که بتدریج تند می‌شود و بنظر من، برای چنین داستانی، چنین ریتمی هم لازم است. در سکانس‌های اولیه که شناخت آدم‌ها و محیط لازم است، ریتم یک مقدار کند است و بعد که حوادث پیش می‌آیند، ریتم تند می‌شود، تا آخر فیلم که به‌اوج حادثه می‌رسیم.

**■ در بعضی صحنه‌های فیلم (مثل رستوران محل دستگیری مسافر) دو بار بازگشت به گذشته، از یک صحنه واحد وجود دارد، که از دید دو فرد مختلف است و در هردو، جزئیات حرکات آدم‌ها با هم تفاوت دارد.**

ــ این مسئله یک مقدار عمدی بوده، و مقداری هم سهوی. در روایت راوی و خود مسافر، شباهت‌های بیشتری نسبت به روایت رئیس دیده می‌شود، برای این که از نظر ما، رئیس گفته‌های ماءمورانش را منتهی آن طور که خودش در ذهن تصور دارد، بیان می‌کند. ولی در نقل او، عمدا" عبارت این که مسافر بعد از رفتن مرد عینکی نگاه به‌ساعتش کرد را حذف کرده‌ایم، چون اگر رئیس موضوع نگاه به‌ساعت را می‌دانست، قضیه برایش حل می‌شد و مشخص می‌شد که مسافر و مرد عینکی باهم قرار داشته‌اند.

**■ پس اگر رئیس اصلا" شاهد قضیه نبوده، چه نیازی هست که برای گفته‌های او تصویر بگذاریم؟**

ــ وقتی چیزی را از قول کسی تعریف می‌کنیم، دو کار می‌شود کرد. یا این که اصلا" تصویر نگذاریم و موضوع در حد نقل قول گفتاری باقی بماند، و یا آن که ذهنیات شخص را تصویری نشان دهیم. و من در برگردان سینمائی اثر، ترجیح دادم که صحبت‌ــ

های رئیس بصورت تصویر دیده شود.

**▪ بازی شطرنج، به‌عنوان نمود عینی مبارزه روانی این دو آدم مطرح می‌شود. ته سیگارها، و صفحه شطرنجی پایان فیلم (که مسافر روی آن سقوط می‌کند) چه کاربردی دارد؟**

— این‌ها همان چیزهایی است که در کتاب نبوده و بیان تصویری است. در ابتدای فیلم، آدمی دیده می‌شود، که‌صورتش مشخص نیست و با ناراحتی سیگار می‌کشد، و در یک زندان است. ته سیگارهایش را روی میز بحالت ایستاده می‌گذارد. این تصویر در ذهن‌تماشاگر باقی می‌ماند تا جایی که با مسافر مشغول بازی شطرنج است، و مجددا" ته سیگارهایش را به همان شکل قرار می‌دهد

شطرنج درواقع تمثیلی از بازی بین این دوآدم است و حرف‌هایشان را بصورت کنایه‌آمیز و در قالب اصطلاحات شطرنج به‌یکدیگر می‌گویند. همین‌طور در صحنه بازگشت به هتل که مسافر در واقع درحال حل جدول سرنوشت خودش است و صفحه شطرنج پایان فیلم که نشانهٔ مات شدن او و افتادن روی آن صفحه است.

**▪ یک نکته دیگر. در صحنه آرایشگاه، بعد از دیدن تخیل "مامور تحقیق" در مورد فرار "مسافر" در آخرین نما، او به‌طرف راست (و دوربین) نگاه می‌کند، این نگاه برای چیست؟**

— خوشحالم که فیلم را تا این اندازه دقیق دیده‌اید. وقتی او در هیجان این فرار ذهنی قرار دارد، آرایشگر او را صدا می‌کند و در میان آن شلوغی، او برمی‌گردد به‌طرف آرایشگر.

**▪ ولی آرایشگر در تمام این مدت در سمت چپ "مامور تحقیق" قرار دارد.**

— درست است، ولی در شرایط ذهنی که یک کسی انسان را صدا می‌کند، دیگر جهت صدا مهم نیست، فقط صدا مهم است. مثل خوابی است که در آن اتفاقهایی رخ داده، بدون آن‌که توالی منطقی و زمانی و مکانی داشته باشد.

**▪ جایی که شخص عینکی تعقیب و دستگیر می‌شود، صحنه‌ای وجود دارد، که پشت او یک چراغ قرمز می‌بینیم. ولی بعد از بیرون آمدن مرد مسافر چراغ چشمک‌زن است. این مسئله منطق زمانی ندارد و بنظر می‌رسد فقط برای زیبایی تصویر است.**

— در کل فیلم، منطق زمانی مطرح نیست. ولی مسئله چراغ چشمک‌زن هم فقط برای قشنگی نیست و یک تصویـر نمادین است. برای مرد عینکی، چراغ قرمز است و او کشته می‌شود ولی برای مسافر، چراغ چشمک‌زن است، یعنی احتمال خطر وجود دارد.

**▪ درست، ولی باید منطق هم وجود داشته باشد. برای القای یک مفهوم هرکاری مجاز نیست. یعنی باید یک شخصیت یا یک عنصر تصویری، در چنین فیلمی، اول در جای خود، و بعد دارای مفهومی نمادین باشد.**

— بله، ولی خیلی هم غیر منطقی نیست، می‌توان فرض کرد در آن فاصله پلیس راهنمایی از آن جا رد شده و چراغ را از ثابت به‌چشمک‌زن عوض کرده است.



**لزومی ندارد که فضای فیلم، فضایی خفه، مرده، تاریک و غم گرفته باشد.**

*گلپایگانی، زرین دست، پرورش، و اعلامی، بهنگام ضبط نمایی از فیلم*

**▪ عکس دیکتاتور آن کشور خیالی، بنظر می‌رسد که بیشتر به‌درد شخصیت یک فیلم کارتون می‌خورد.**

— این برداشت خیلی قشنگی است. فضایای این کتاب بنظر من می‌تواند کلا" یک کابوس باشد. بنابراین، اشیاء معانی سمبلیک دارند. از نظر من این یک دیکتاتوری نظامی است که زیر پوشش اشخاص غیر نظامی و به اصطلاح "سیویل" عمل می‌کند.

**▪ مفهوم را می‌رساند ولی در کلیت فیلم جا نمی‌افتد.**

— از نظر من مهم اینست که کل قصه، بین رئالیسم و سوررئالیسم قراردارد.

**▪ ولی فضای فیلم شما، فضایی روشن و زنده و سرشار از رنگ‌های گرم است، و حالت کابوس و اختناق یک حکومت دیکتاتوری را ندارد.**

— بنظر من لزومی ندارد که فضاهای فیلمی که درباره یک حکومت دیکتاتوری است، فضاهایی خفه، مرده، تاریک و غم‌گرفته‌باشد. خیلی از این کشورها دارای یک فضای ساختگی بسیار شیک و سرزنده هستند، ولی چیزی که‌بر آن فضاها حاکم است، فضای پلیسی موجود



*اعلامی، هنگام کارگردانی "نقطه ضعف"*

است که بین روابط‌آدم‌ها متجلی می‌شود.

**▪ بله ممکن است اینطور باشد، ولی فیلمساز باید با یک تمهید، این فضا را نشان بدهد. فقط لباس سیاه تن آدم‌ها پوشاندن و ژست‌های خبیثانه بار آنها کردن، از آنان یک آدم خبیث نمی‌سازد و به‌روابطشان با دیگران معنا نمی‌بخشد.**

— درجاهایی من سعی کرده‌ام با قیافه‌ای که مثلا" از مربی ساخته‌ام، در یک نما، خیلی ساده او را معرفی کنم. و وقتی که روابط‌آدم‌ها را در نظر بگیریم، مشخص می‌شود که این روابط نشان‌دهنده عدم صمیمیت بین آنهاست. بهمین جهت وقتی مامور تحقیق، یک روز از زندگی‌اش را با مردم عادی می‌گذراند، و بعد با مربی که سال‌ها با هم زندگی کرده‌اند، بطرف هم شلیک می‌کنند، این نشان می‌دهد که هیچ نوع علاقه‌ای بین آنها حاکم نیست. او با پیدا کردن یک دوست، همهٔ زمینه‌های فکرش از هم می‌پاشد. این نشان می‌دهد که رابطه‌های گذشتهٔ او، غیرطبیعی و غیر صمیمی است.

**▪ روابط در زمان جریان خودش منتقل می‌شود، ولی بعد از صحنه مورد نظر، بلافاصله تاثیرش پایان می‌پذیرد. و در نتیجه، فضای حاکم هم، فضای مورد نظر شما نیست.**

— به‌دلیل این که فیلم در جاهای زیبا جریان دارد (مثل جنگل و ...) شاید این احساس ایجاد نمی‌شود. بهرحال در هرجایی با چنان شرایطی، نقاط زیبا وجود دارد و من موافق نیستم که حتما" از نوعی فیلمبرداری و یا لنزی با حالت‌های غیرهادی استفاده شود. البته من در یکی دو صحنه برای القاء فضای مورد نظر، از این وسایل استفاده کردم. مثل جایی که بعد از حرف‌های رئیس، اتومبیل‌را از

**بقیه در صفحه ۴۵**

## در تلویزیون

## «چشم اندازه‌ای به‌سینما» باشکلی تازه

■ برنامه سینمایی شبکه اول تلویزیون ـ چشم‌اندازی به سینما ـ که پخش آن مدتی متوقف شده بود، با شکل و اجرای تازه‌ای تهیه و پخش خواهد شد. در تغییرات تازه، این برنامه بیشتر به‌سراغ سینمای ایران و دست‌اندر کارانش خواهد رفت و گزارشهایی از پشت صحنه فیلمها، گفتگو با کارگردانها، تهیه ـ کننده‌ها، بازیگران، فیلمبرداران، گریمورها و سایر عوامل تهیه فیلمها خواهد داشت. این برنامه توسط نورالدین نیک‌روش تهیه می‌شود و کارگردانی آن بعهده ابوالحسن داودی و فرید مصطفوی کاشانی است.

## برنامهٔ تازهٔ گروه کودک

■ گروه کودک شبکهٔ اول تهیه برنامه تازه‌ای باسم "بچه خوب میدونه" را آغاز کرده است. این برنامه در پنج قسمت ۱۰ تا ۱۵ دقیقه‌ای تهیه شده و به‌طرح مسائل روزمره کودکان می‌پردازد. طراح و کارگردان هنری این برنامه حسین افصحی، و تهیه کنندهٔ آن مهناز میرجهانگیری است.

## جنگ هنر

■ شبکه دوم تلویزیون پخش برنامه هنری و سینمایی "جنگ هنر" را تا سیزده هفته ادامه خواهد داد. هر قسمت این برنامه، دارای چند قسمت است.

بخش تئاتر شامل خبرها و نقد و بررسی نمایشنامه‌های روی صحنه و گفتگو با دست‌اندر کاران و کارگردانهای تئاتر ایران است.

در بخش سینما، نقد و بررسی فیلمهای ایرانی همراه با نمایش قسمتی از فیلمها و گفتگو با فیلمسازان و مسئولان سینمایی کشور و معرفی فیلمها پخش می‌شود.

بخش سوم که دیدار از نمایشگاه نام دارد به‌معرفی نمایشگاهها و گفتگو با هنرمندان اختصاص دارد. آخرین بخش این برنامه تقویم هنری هفته است که به‌مناسبت تولد یا مرگ نویسندگان، فیلمسازان و هنرمندان به‌بررسی زندگینامه هنرمندان می‌پردازد.

"جنگ هنر" را "علی شیدفر" تهیه و کارگردانی می‌کند و مجری آن "فرخ نعمتی" است.



فاخته

## «فاخته» در تلویزیون مجارستان

■ رادیو تلویزیون مجارستان فیلم "فاخته" ساخته واروژ کریم مسیحی را برای نمایش خریداری کرد. فیلم داستان جوانی است که در گوشه و کنار یکی از روستاهای خراسان با دو تار خود آهنگهای محلی می‌نوازد و آواز می‌خواند. در بین اهالی و تماشاگرانی که گرد این جوان حلقه زده‌اند، پسرکی نیز وجود دارد که توجهش به‌کار این جوان جلب شده و به‌کار او علاقمند می‌شود. پسرک یک روز درمی‌یابد که نوازنده از آن روستا رفته، و برای یافتنش سر به بیابان می‌گذارد...

این فیلم را قبلاً تلویزیون سوئد نیز خریده بود.

## «مسابقهٔ تلاش»

■ گروه مسابقات و سرگرمیهای شبکه دوم تلویزیون مسابقه تازه‌ای را تدارک دیده است که ضمن آن قسمتهای مختلفی از فیلمهای معروف تاریخ سینما نیز پخش خواهد شد. این مسابقه، "تلاش" نام دارد و یکی از موضوعهای اصلی آن، سینماست. غضنفر حضرتی و مسعود نیکپور، تهیهٔ این مسابقه را که توسط ابوالقاسم شاکری کارگردانی می‌شود، به‌عهده دارند.

## هوشی و موشی

■ درحالی‌که ضبط سری تازهٔ برنامهٔ تلویزیونی "محله بروبیا" در شبکه دوم تلویزیون به‌پایان رسیده و این برنامه از پاییز امسال به‌طور هفتگی پخش خواهد شد، برنامه پربیننده "مدرسه موشها" جای خود را به برنامهٔ تازه‌ای بنام "هوشی و موشی" داده است. مجموعهٔ اخیر در ۱۵ قسمت ۱۲ دقیقه‌ای، از شبکه اول تلویزیون پخش خواهد شد.

"هوشی و موشی" ماجراهای دو برادر را بازگو می‌کند که یکی تنبل و دیگری زرنگ است. تهیه کننده این برنامه مهناز میرجهانگیری است و نقشهای اصلی را عنایت‌الله شفیعی و علیرضا خمسه بازی کرده‌اند.

## ادامهٔ دیدنیها

■ غلامحسین میرزاده، مقبل، و خیرالله حصاری، تهیه سری دوم برنامهٔ "دیدنیها" را در شبکهٔ دوم آغاز کرده‌اند که با افزودن بخشهای تازه، از پاییز امسال پخش خواهد شد. گزارشهای ماهواره‌ای، دیدنیهای ایران و پشت صحنهٔ فیلمها و برنامه‌های تلویزیونی و رادیویی، و تئاتر، قسمتهای مختلف این برنامه را تشکیل می‌دهد.

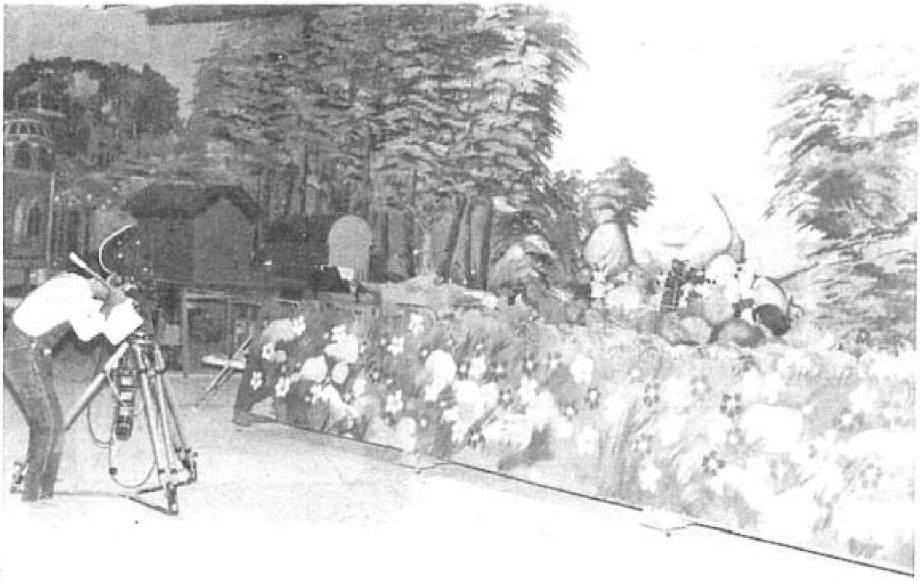
## سریال ۱۳ قسمتی آموزشی

■ گروه اجتماعی شبکه اول تهیه یک سریال ۱۳ قسمتی به‌نام "آیا می‌دانید؟" را که هر بخش آن ده دقیقه است، به‌پایان رسانده. در این برنامه که به‌شکل داستانی تهیه شده، چگونگی نحوهٔ استفادهٔ صحیح از سیلندرهای گاز خانگی و خطرهای آن را برای خانواده‌ها تشریح می‌کند. کارگردانی این برنامه‌ها را تقی سلحشور بعهده دارد و تهیه‌کننده آن علی سمنانی است. در این سریال که توسط "نصیری" فیلمبرداری شده، اسدالله منجزی، زهره رستمی، رنجبر زمانی و اکبر سنگی بازی کرده‌اند.

## داستانهای دهکده

■ "محمود جعفریان" سازنده سریالهای عروسکی گروه کودک و نوجوان بعد از تهیه برنامه‌های "همه با هم" ، "بیدار بیدار" ، "قصه عمو واق واق" و "قصه‌های بابا چوپون" سریال عروسکی تازه‌ای را در دست تهیه دارد که "داستانهای دهکده" نام دارد و از پاییز امسال در سیزده قسمت از شبکه اول تلویزیون پخش خواهد شد. طراحی و ساخت عروسکها بعهده شیرین رضائیان، فرشته فرمند، نسرین ارمگان و مرضیه محبوب است و نقاشی دکور را ولی‌الله جرجانی انجام داده است. در این سریال شیرین رضائیان، فرشته فرمند، نسرین ارمگان، آلبرت فرحبخش، علی سلطانلو، رامیناس ون‌سان ،و لعیاسرائیان بازی کرده‌اند.

"محمود جعفریان" علاوه بر تهیه، کارگردانی، فیلمبرداری و طراحی دکور داستانهای دهکده را به‌عهده داشته.مدیر تهیه و دستیار کارگردان، علی سلطانلو است. سراینده‌ٔ شعر و انتخاب‌کننده موسیقی، نسرین ارمگان و حسن ملکی هستند.



پشت صحنه "داستانهای دهکده"

## دربارهٔ فیلم «نقش» از مجموعهٔ تلویزیونی «نان‌آوران»

# راهی نو

مجموعهٔ تلویزیونی "نان‌آوران" ، تولید گروه کودک و نوجوان سیمای جمهوری اسلامی ایران، شبکهٔ اول، کار در خور توجهی با ارزشهای قابل تعمق تصویری‌است. این مجموعه، که قسمتهای مختلف آن را فیلمسازان مختلفی ساخته‌اند، به‌کار کودکان می‌پردازد.

بعد از ظهر روز جمعه ۲۲ تیرماه، از این مجموعه فیلمی به‌نام "نقش" در برنامهٔ کودکان و نوجوانان پخش شد که جالب توجه و گیرا بود، اما نامی از سازندهٔ آن در تیتراژ نبود. فیلم دو هفته بعد از همین مجموعه، شباهتهای فراوانی از نظر تکنیک و شیوهٔ بیان، با نقش داشت و نام "محمد عقیلی" به‌عنوان کارگردان در تیتراژ آن بود.

"نقش" ، زندگی یک خانواده نمدمال را تصویر می‌کند و جستجوی نوجوان نقش‌انداز، برای آفرینش نقش‌های نو و جالب بر نمدها، محور موضوع فیلم است. اما حرف فیلم در همین خلاصه نمی‌شود. هدف، نمایش زندگی قشری از جامعه است که در تنگدستی کار می‌کنند. فیلم داستان بسیار ساده‌ای دارد، اما شیوهٔ برخورد فیلمساز با آن، و نوع کار او از هر نظر جالب توجه است. فیلم تنها یک بازیگر دارد (به احتمال زیاد کسی که نقش دکتر را بازی می‌کند) و بقیه بجای نقش بازی کردن زندگی می‌کنند. در اینجا، دوربین تنها یک ناظر ساده است، ولی این کارگردان است که صحنه‌ها را به‌دقت برمی‌گزیند و گاه بازسازی می‌کند. به‌زبان ساده، کارگردان از کار و زندگی شخصیتها، نمونه‌برداری کرده است. به‌عنوان مثال، در صحنه‌ای که پدر خانواده می‌آید و کنار دوستش می‌نشیند و با او درددل می‌کند، نوجوان نقش‌انداز، روی دفتر مدرسهٔ برادرش، نقاشی پیرمرد با قلیان را می‌کشد. حرفهای پدر (که "این حرفه، حرفه‌ای جوان پسند است و آدم را پیر می‌کند و دردهای گوناگون برای او می‌آورد") با تصویر قلیان پیرمرد که چمباتمه زده است، و نقاشی کردن نوجوان، رابطه‌ای تنگاتنگ دارد.

فیلم برای اینکه هم سختی فوق‌العادهٔ کار نمدمالی و صدمه‌های آنرا نشان دهد، و هم ارزش هنری و مادی آن حرفه و ارزش افراد خانواده را به‌عنوان آدمهای سخت‌کوش‌بنمایاند، چند عامل را برگزیده است: پدر خانواده که رماتیسم، خواب را از او گرفته است؛ برادرهای بزرگ با اندام ورزیده و عضلانی؛ تاکیدهای فراوان دوربین در لحظه‌های کار و آسایش؛ و نوجوان نقش‌انداز که دیدهٔ جستجوگری دارد و می‌خواهد بجای نقش‌های هندسی مرسوم، نقش سیاه‌چادر، چوپان، بز، سبزه و غیره را بر نمد بیندازد.

اینها هرکدام نمادی از خصلتهای گوناگون زندگی نمدمالان است. اما فیلم، به‌هیچ وجه، نمادگرا نیست. اینها نتیجهٔ گزینشی است که فیلمساز کرده است تا هم تصویری گویا از زندگی آن خانواده را نشان دهد، و هم تصویری نمونه‌وار ساخته باشد، که خصلت عام و تیپیک این حرفه را بنمایاند.

کار فیلمساز با دوربین، و بازی‌هایی که از آدمهای فیلم گرفته است، و ریتمی که برگزیده است، حالتی کاملا" مستند به‌فیلم داده است. این مستندگونگی، بیش از همه، دربخشی‌ازفیلم چهره می‌کند که‌پدر خانواده به‌درمانگاه می‌رود. روال مستندگونهٔ فیلم، به‌دوربین خصلت یک ناظر بیطرف و ساده را بخشیده است. حالت آدمهای فیلم در برخورد با هم، به‌همین گونه است. سخنانشان در برخورد با هم کوتاه است و توضیحاتشان مختصر. اگر می‌خندند و یا از درد ناله می‌کنند، در آن غلو نمی‌کنند. یا وقتی که پسر می‌خواهد به‌پدر بپذیراند که نقشهای نو بر نمد بیندازد، به‌اصطلاح پیله نمی‌کند، و پدر هم خیلی کوتاه حرفهایش را می‌زند. تاءکید دوربین بر چهره‌ها، زیاد نیست و دوربین خیلی کم، نمای بسیار نزدیک از چهره‌ها را در کادر می‌گیرد.

فیلم در یک کلام، نمی‌خواهد حالتهای احساسی را نمایش بدهد، و تلاش کرده است با تصویر کردن طبیعی (اما با گزینش آگاهانه) آن حالت احساسی را از بیرون پرده و ازدرون تماشاگر بوجود بیاورد. بیان فیلمساز، به‌شیوهٔ کارچخوف بسیار نزدیک است.

فیلم "نقش"، اثریست با ارزش و گیرا که تداومش می‌تواند راهی نو و گویا در سینمای ما باز کند.

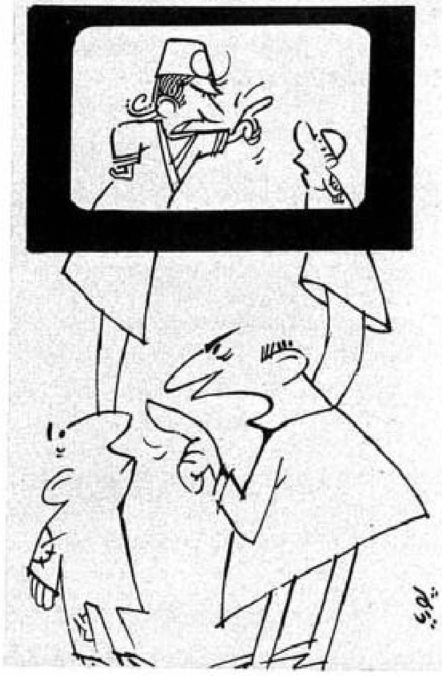
## سری تازهٔ
## «ماجراهای آقای خموشیان»

■ مجموعهٔ تلویزیونی " ماجراهای آقای خموشیان" که نوروز امسال قبل از اخبار از شبکه اول تلویزیون پخش می‌شد، با ضبط ۵۲ قسمت تازه، پخش مجدد آن از پاییز امسال آغاز می‌شود.

این مجموعه توسط سیروس قهرمانی نوشته و کارگردانی شده است و تهیه کننده آن علی پردلان صهبا است. کیومرث ملک مطیعی، مهری ودادیان، ثریا حکمت، گیتی‌جاه، شیرین گلکار، احمد بهروزی، پوران حسینی، امیرخسرو صادقی، امیر گل‌پور، محسن اصلانی و سیروس اعوانی نقش‌های اصلی را بازی می‌کنند.

# اقتصاد سیاسی تلویزیون

## (۲)



● شبکه‌های تلویزیونی آمریکا، طی دهه پنجاه، غالب برنامه‌هایشان را خودشان تولید می‌کردند و پس از تولید، حق امتیاز یک مجموعه تلویزیونی را به یک یا دو تبلیغاتچی می‌فروختند. اما در ابتدای دهه شصت، شبکه‌ها از نظر تولید برنامه، بیش‌از پیش متکی شدند به شرکت‌ها و استودیوهای مستقل تولید برنامه. در این موقع بود که شبکه‌های‌تلویزیونی با درنظر گرفتن گرایش روزافزون تلویزیون به‌سوی یک پدیده تبلیغاتی، نرخ فروش وقت تلویزیونی برای تبلیغات را طی چندسالی چنان بالا بردند که بهای یک دقیقه وقت تلویزیون در ساعتهای پر بیننده در سه شبکه‌تجارتی مهم آمریکا (CBS, ABC,- NBC) به‌طور نسبی به صدهزار دلاررسید. البته نظام مالی که درآمد ناشی از تبلیغات را کنترل می‌کرد، به وسیله شبکه تلویزیونی پخش‌کننده‌و شرکت تولید کننده برنامه کنترل می‌شد. به این ترتیب است که امروزه تهیه کننده یک مجموعه تلویزیونی، مجموعه‌اش را به شبکه تلویزیونی نمی‌فروشد، بلکه به جای آن مجموعه را در برابر مبلغی به عنوان حق استفاده برای دوبار نمایش، به شبکه تلویزیونی اجاره می‌دهد. مبلغی که به عنوان حق استفاده به تهیه‌کننده پرداخت می‌شود، ۵۰ تا ۷۵ درصد هزینه تولید برنامه است. اگر فرض کنیم هزینه‌ی تولید هربرنامه‌ی یکساعته از مجموعه تلویزیونی، رقم متعادل و رایجی نظیر ۴۰۰/۰۰۰ دلار باشد، هزینه لازم برای تولید یک مجموعه ۲۲ قسمتی، ۸/۸۰۰/۰۰۰ دلار خواهد شد. اماشبکه پخش‌کننده فقط ۷۵ درصد هزینه را خواهد پرداخت ــ درحالیکه قیمت زمان آگهی از آن طرف برای برنامه آنچنان بالا می‌رود، که تقریبا" به‌تنهایی دوبرابر هزینه تولید مجموعه را برمی‌گرداند. این مصالحه بین شبکه پخش و شرکت تولید کننده برنامه را "کسر خرید"-(Deficit-Financing) می‌نامند. Les Browns منتقد تلویزیون در روزنامه "نیویورک تایمز" در مصاحبه‌ای خصوصی توضیح می‌دهد:

**"موسسات تولید برنامه، مثل استودیوهای مهم فیلمسازی یونیورسال، پارامونت، مترو گلدوین‌مایر، و وارنر، برنامه‌هایشان را با احتمال کمی ریسک تولید می‌کنند. به‌این ترتیب که شبکه پخش مقداری پول صرف شده برای تولید برنامه را به آنها می‌پردازد، اما در حقیقت با این‌کار یک حالت "کسر خرید" تولید می‌کند که باعث می‌شود تهیه کننده عملا" کمتر از آنچه در برنامه سرمایه‌گذاری کرده از شبکه دریافت کند. این مبلغ بابت حق دوبار نمایش مجموعه از شبکه است. درصورتی که مجموعه با استقبال بینندگان روبرو شود، کار موسسه تولید کننده سکه است. اما عملا" موسسه تولید کننده مجموعه باید مدتی صبر کند تا مجموعه تلویزیونی سیر خودش را طی کند و این "کسر خرید" را جبران کند."**

"نورمن لیر"، تهیه‌کننده تلویزیونی، معتقد است که در تلویزیون آمریکا وقتی یک مجموعه جدید با استقبال بینندگان روبرو می‌شود، وقتی برای جشن و سرور نیست بلکه زمانی برای دعواهای حقوقی ولفظی است. چرا که تازه دراین موقع است که بازیگران آن مجموعه درخواست دستمزدهایی هم‌طراز ستاره‌های درجه اول می‌کنند. اگر مجموعه تلویزیونی براساس نرخ آگهی‌اش، با استقبال روبرو شود، این شبکه است که از این موقعیت سود کسب می‌کند. به‌خاطر آنکه درآمد بیشتر از سوی آگهی‌هاست. در واقع شبکه بدون آنکه مجبور باشد پول بیشتری به‌تولیدکننده مجموعه بپردازد، درآمد بیشتری پیدا کرده است. به‌نظر می‌رسد دراین میان موسسه تولیدکننده برنامه است که در این معامله چند میلیون دلاری از دست می‌دهد.

**"درعین حال درآمد حاصل از فروش مجموعه به کشورهای دیگر، به اضافه‌ی فروش مجدد آن از طریق سندیکا، بعد از نمایش اولیه در شبکه پخش، به جیب تولیدکننده برنامه می‌رود. به‌این ترتیب تولیدکننده با فروش مجموعه برای نمایش‌های تکراری، طی سالها پول هنگفتی به جیب می‌زند. در واقع ایده‌آل تولیدکننده اینست که یک مجموعه به مدت سه یا چهارسال درحال نمایش باشد، به حدی که چنان آرشیوی بشود که بعدا" بتواند به‌گونه موثری از طریق سندیکا آنرا به فروش رساند".**

"پیتر شویتن" در مقاله‌ای در مجله‌ی "فورچون"، شرح مفصلی‌از چگونگی کار سندیکا ارائه می‌دهد.

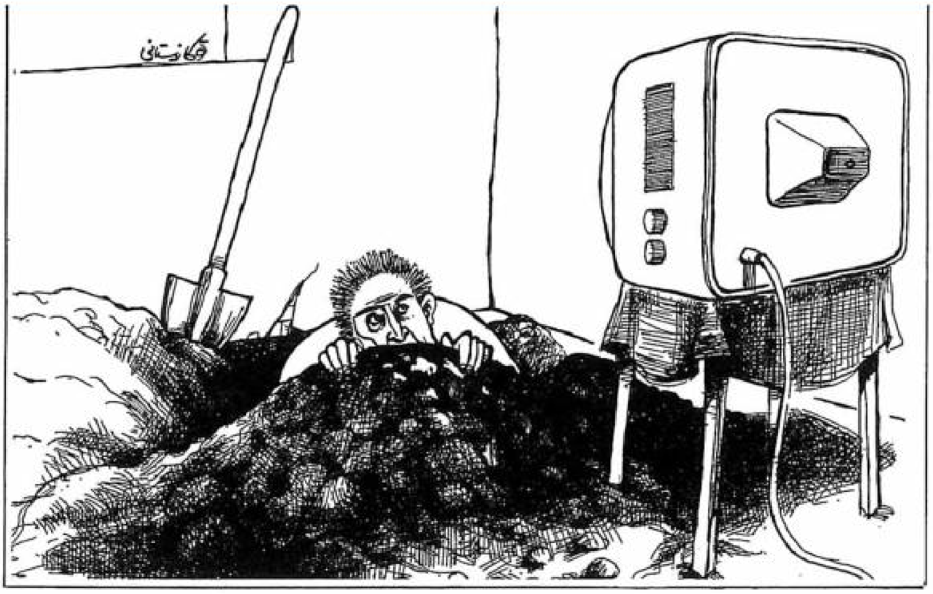
**"وقتی مجموعه‌ای توسط شبکه سفارش دهنده، دوبار به نمایش درآمد، تهیه‌کننده مجموعه می‌تواند مجموعه‌اش را جهت استفاده از ایستگاههای تلویزیونی مستقل، به سندیکا واگذار کند و فقط مبلغی به عنوان حق استفاده بگیرد. اماایستگاه تلویزیونی مستقل معمولا" تمایل چندانی به نمایش یک مجموعه سندیکایی ندارد، مگر بتواند آن را به شیوه خاصی نمایش دهد. به این ترتیب که چنین ایستگاه‌تلویزیونی معمولا" می‌خواهد هفته‌ای پنج برنامه از مجموعه را پخش کند. این روش به "کسب درآمد خالص" موسوم است. به‌این ترتیب این‌ایستگاه تلویزیونی، مجموعه‌ای را در زمانی کمتر از پنج ماه پخش می‌کند، اما این ایستگاه در عین‌حال حق دارد، هر برنامه را شش‌بار پخش کند، یا به تعداد کافی درطول دوسال."**

برطبق اصل "کسرخرید" به نفع شرکت تولیدکننده برنامه است که توان و انرژی خود را روی مجموعه‌های آرشیوی متمرکز کنند. این روش تولید زنجیره‌ای برنامه‌های‌تلویزیونی بیشتر تحت تاثیر و نیاز ایستگاههای محلی است، چرا که این ایستگاههای تلویزیونی ازنظر اقتصادی برای پرکردن وقت ایستگاههای محلی، بیشتر مایل هستند فیلم‌های آرشیوی را نمایش دهند، تا خود راسا" دست به تولید برنامه بزنند. به‌طور خلاصه سندیکایی کردن مجموعه، بسیاری از مشکلات مالی ایجاد شده در ساخت اقتصادی تولید را حل می‌کند.

**"یک مجموعه محبوب یکساعته، که برای اولین‌بار در سندیکا آماده فروش می‌شود، هر برنامه به مبلغ ۲۰/۰۰۰ دلار در نیویورک می‌فروشد. این مبلغ، قیمت درجه یک فروش سندیکایی یک مجموعه تلویزیونی درآمریکاست. البته در مراحل پائین‌تر، این رقم به ۳۰۰۰ دلار و گاه به چند صد دلار هم می‌رسد. حداکثرنرخ تصاعدی‌به ۱۴۰/۰۰۰تا ۱۸۰/۰۰۰ دلار برای هر برنامه یا ۱۴ تا ۱۸ میلیون دلار برای یک مجموعه‌ی صد قسمتی هم می‌رسد."**

موقعیت "کسر خرید" آشکارا کلیدی برای شناخت تلویزیون تجارتی در آمریکا و پخش آن در تمام جهانست. صنعت تولید تلویزیونی آمریکا با درنظر گرفتن فروش خارجی آن ــ که جزئی حیاتی‌از ساخت اقتصادی آن محسوب می‌شود ــ نقش تجاوزگرانه‌ای در تمام جهان بازی می‌کند. بدین‌ترتیب که این صنعت فیلم‌های آرشیوی خود را به قیمت خیلی‌پائین‌تر از آنچه برای شبکه تلویزیونی خارجی ممکن است تمام شود، می‌تواند بفروشد. مثلا" در کانادا، ساختن یک مجموعه محبوب، رقمی در حدود ۶۰/۰۰۰ دلار در هر برنامه خرج برمی‌دارد. از طرفی آگهی‌های همراه با برنامه، همین مقدار پول را برمی‌گرداند. اما اگر تلویزیون کانادا بخواهد یک مجموعه محبوب آمریکایی بخرد، هر برنامه‌از مجموعه، ۲۵/۰۰۰ دلار برایش تمام می‌شود. این روش "بازار ارزانی" نام دارد. در دنیا، کشورهای آمریکای لاتین، بیشتر از کشورهای دیگر تحت تاثیر مخرب این تاکتیک قرار گرفته‌اند. به ترتیبی که ۸۵ درصد وقت پخش تلویزیون این کشورها را پخش مجدد مجموعه‌های آمریکایی پرمی‌کند.

به عبارت دیگر همچنانکه محققان سازمان ملل دریافته‌اند، چیزی به اسم "جریان آزاد اطلاعات" وجود ندارد. آنچه وجود دارد



بیشتر به یک خیابان یک طرفه می‌ماند!

**" جریان آزاد فیلم‌های تلویزیونی، به این معنی است که فقط کشورهایی که دارای بنیه اقتصادی قابل توجه هستند... آزادی تولید برنامه تلویزیونی دارند. درحالیکه کشورهایی که بنیه اقتصادی کافی ندارند، فاقد این آزادی هستند و فقط این امتیاز را دارند که از برنامه‌هایی که دراختیارشان گذاشته می‌شود، برخوردار شوند."**

دیکتاتور این " جریان آزاد اطلاعات"، تشکیلاتی است تحت نام "مجمع صادرکنندگان فیلم سینمایی آمریکا" *(Motion Picture-Exporters Association of America* که به‌طور خلاصه " *MPEAA* " نامیده می‌شود. کمیسیون فدرال‌ارتباطات حتی دستش هم به این مجمع نمی‌رسد!

**" این مجمع به‌صورت یک عامل پخش مستقل با مشتریهای خارجی عمل می‌کند. زیرا یک‌چنین فعالیتی در محدوده‌ی آمریکا، از نظر قوانین ضدتراست ممنوع است. از این‌نظر، مجمع می‌تواند به اتکای بعضی قوانین فقط درکشورهای خارجی فعالیت داشته باشد. طبق این قوانین، انحصار برای تجارت آمریکا در کشورهای خارجی وقتی مجاز است که یک نماینده مستقل فروش، قیمت‌ها و قراردادها را تنظیم کند."**

دو رویداد مهم به ذهن ما تداعی می‌شود که یادآور قدرت و نفوذ این مجمع است. در رابطه با آنچه درباره فعالیت این مجمع گفته شد، بیشتر کشورهای مصرف‌کننده‌برنامه‌های تلویزیونی، لااقل برای ترغیب و تشویق تلویزیونهای محلی‌اشان هم شده، سهمیه‌ای درمورد خرید و نمایش برنامه‌های خارجی وضع کرده‌اند. از جمله کشورهای فرانسه، ایتالیا، دانمارک، سوئد، استرالیا و ژاپن این روش را دنبال می‌کنند. در این میان سهمیه‌ای که از نظر خرید و نمایش برنامه‌های خارجی در تلویزیون انگلیس برقرار است، از همه کمتر است. این سهمیه در انگلیس ۱۴ درصد برنامه‌هایی است که پخش می‌شود. درسال ۱۹۷۸، انگلیس تصمیم گرفت این سهمیه را حتی تا ۱۲ درصد تقلیل دهد و بدین ترتیب زمان آزاد بیشتری برای تولید برنامه‌های داخلی فراهم کند و در نتیجه امکان استخدام را در تولید تلویزیون داخلی بیشتر کند. چنانکه این موضوع در نشریه "ورایتی" منعکس شده است، "مجمع صادرکنندگان فیلم سینمایی آمریکا" در این مورد مبارزه سختی را با تلویزیون انگلیس آغاز کرد، و در مقابل پائین‌آمدن سهمیه برنامه‌های خریداری شده، دست به عمل تلافی‌جویانه زد. در اثر این تلاشهای تلافی‌جویانه بود که سهمیه برنامه‌های خریداری شده در انگلیس مجددا" تا حد ۱۵ درصد بالا رفت. در همین سال موردی تقریبا" مشابه در تلویزیون اسپانیا اتفاق افتاد. به این ترتیب که مسئولان تلویزیون اسپانیا به قیمت پرداختی برای مجموعه‌های تلویزیونی آمریکایی اعتراض کردند. در مقابل، مجمع آنها را تهدید کرد و در نتیجه اسپانیا به این نتیجه رسید که حتی در برابر صددرصد بالا رفتن قیمت برنامه‌های تلویزیونی از طرف مجمع نمي‌تواند هیچ‌گونه اعتراضی بکند. نشریه "ورایتی" این رویداد را جزئی از "تلاش مجمع برای درخواست قیمت‌های بالاتر برای فیلم‌ها ومجموعه‌های تلویزیونی، از کشورهای خارجی وخاورمیانه" خواند. اینهم برای اینکه ملتها در صلح بایکدیگر به سخن گفتن بنشینند!

درعین حال صنعت تلویزیون آمریکا شدیدا" بیگانه ترس شده است. زیرا سه شبکه مهم تجارتی آمریکا فقط ۲ درصد از برنامه‌های پخش‌شده‌شان را از خارج وارد می‌کنند، و در مورد کوچکترین حمله‌ای که از سوی خارج، بازار داخلی‌اشان را تهدید کند، از خود شدیدا" واکنش نشان می‌دهند. به طور مثال، "تله‌ویزا"، شبکه تلویزیون تجارتی مکزیک که برنامه‌هایش به‌صورت پاره‌وقت از ۹ فرستنده تلویزیونی‌اش تامین می‌شود، برای آمریکایی‌ها ۲۵ ساعت برنامه اسپانیایی زبان در هفته تولید می‌کند. امواج این شبکه ازطریق رله‌ی زمینی به‌شهر "سان دیه‌گو" درآمریکا می‌رسد، و از آنجا از طریق ماهواره درسراسر آمریکا و به هشت شبکه تلویزیونی منتقل می‌شود. "ریچارد وایلی" سرپرست کمیسیون فدرال ارتباطات، در این مورد در سال ۱۹۷۶ اظهارداشته، "با اینکه این عمل مکزیک‌تخطی از مقررات تلقی نمی‌شود، اما به‌طورکلی مفاهیم ناخوشایندی را در ذهن بیدار می‌کند. چرا که اگر مکزیک قادر به این کار باشد، چرا کانادا نتواند چنین کاری بکند؟" تشویش خاص "ریچارد وایلی" اینست که مبادا شبکه خصوصی کانادا هم روزی با تلویزیون آمریکا همکاری پاره‌وقت پیدا کند ودرآن‌صورت تلویزیون کانادا هم درسراسر آمریکا برنامه پخش کند.

واین تشویش‌ها از سوی صنعت تلویزیون آمریکا، غولی که در هر زمینه‌ای از آب‌نبات، نفت تا ماشین‌های سرگرمی، دارای وابستگی‌هایی مالی و اقتصادی است، واقعا" خنده‌دار است. عملا" چیزی در زندگی یک آمریکایی عادی وجود ندارد که از تسلط آنها به دور مانده باشد. زمان فراغت یک آمریکایی، هدف صنعت تلویزیون آمریکاست. الیگارشی تلویزیون آمریکا فقط در عادت تماشاگران تلویزیون نیست ــ به‌آن، نیروی استثمارگر "مجمع صادر کنندگان فیلم‌سینمایی آمریکا" را درپخش مجموعه‌های آمریکایی در جهان اضافه کنید و درنهایت به "قبیله‌ی جهانی" مارشال مک لوهان خواهید رسید! جای شگفتی نیست که "ایسلند" پخش برنامه‌های تلویزیونی را درکشورش به یک روز در هفته محدود کرده است. مسلما" امروزه "قبیله‌ی جهانی" بیشتر از آنچه مک‌لوهان پیش‌بینی می‌کرده، به‌تحقق درآمده است. به‌حدی که شاید لازم باشد وی امروزه به بینندگان تلویزیون توصیه کند، دوشاخه تلویزیون خود را از برق بکشند!

■

**کوتاه شده‌از: جامپ کات**
**نوشته‌ی: جویس نلسون**
**ترجمه‌ی: مسعود مدنی**



پس از چاپ مطالبی دربارهٔ فیلم هندی "قانون" در دو شمارهٔ اخیر، برخی از تماشاگران فیلم طی تماسهایی با ما، از این موضوع گلایه کردند که چرا از فیلمی که مورد توجه بسیاری از مردم قرار گرفته است، چنین سخت انتقاد می‌کنیم. تقریبا همهٔ آنها، در دفاع از فیلم، "قانون" را اثری آموزنده می‌دانستند که برخی از آنها با توضیحهای شفاهی ما قانع شدند. از آنجا که این پرسش ممکن است (و فکر می‌کنیم هست) که "چرا قانون فیلم خوبی نیست؟" کوشیده‌ایم در این مطلب به این پرسش پاسخ دهیم. هرچند برای افسون شدگان فیلم، شاید دهها مطلب دیگر هم چاره‌ساز نباشد.

به‌علاوه، مطلب کوتاهی دربارهٔ یک فیلم هندی دیگر نیز داریم که نشان می‌دهد نگاه واقع‌بینانه به مسئلهٔ قانون و ارتباط آن با فرد و جامعه در سینمای هند نیز وجود دارد. همچنین مطلبی دربارهٔ تبی که نمایش فیلم قانون ایجاد کرده است.

## ● در پاسخ به‌یك پرسش برخی از تماشاگران تلویزیون:

# چرا «قانون» فیلم خوبی نیست

■ فیلم "قانون" در سطح محتوایی، از مضمون ظاهرا بااهمیت و مرعوب‌کننده‌ای سود می‌برد: قرار گرفتن یک پلیس شرافتمند بین دوراهی انتخاب حاکمیت قانون، و یا تسلیم شدن در برابر محبت به فرزند. اما آنچه که باعث جذب خیل بیشمار بینندگان می‌شود، در وهله اول پرداخت آن است اما هنگامی که پای دفاع از فیلم پیش می‌آید، "آموزندگی" مضمون آن را سپر قرار می‌دهند. لزومی ندارد که بگوئیم، این دستمایه اصلی تا چه اندازه کهنه و تکراری است، و بی‌ارزش بودنش در قالب فیلم "قانون" نه بسبب تکرار آن، که به‌جهت دوباره‌گویی مایه‌ای است، بدون آن‌که چیز تازه‌ای بر آن اضافه شده باشد. ولی اگر حتی داستان فیلم "قانون" را با صرفنظر از تکراری بودن آن بپذیریم، فیلم، این داستان را بسیار بد و با لحن و زبانی غیرواقع‌گرایانه تعریف می‌کند.

یک فیلم داستانی، براساس نکاتی شکل می‌گیرد که از متن زندگی واقعی گرفته شده‌اند، ولی در آن‌ها، دستکاری‌هایی در جهت نمایشی شدن آن به‌عمل آید، تا برای بیننده مطلوب‌تر شود، اما این دستکاری‌ها تا آن‌جا مجاز است، که به اصول واقع‌گرایانهٔ اثر لطمه وارد نیاورد و آن را تصنعی نکند. در فیلمی مثل "قانون" این دستکاری‌ها تا آن حد اعمال شده‌اند که سیمای زندگی موجود در فیلم را مسخ کرده‌اند و این مسخ شدگی تا آن‌جا پیش رفته، که در بسیاری از دقایق فیلم گویی زندگی واقعی در متن حوادث جریان ندارد.

در فیلم، حتی یک نما وجود ندارد که نشان دهنده تصویری از جامعه شهری بمبئی باشد. شهر بمبئی (بعنوان یک جامعه زنده) خلاصه می‌شود در خانهٔ "معاون پلیس"، مامن تبه‌کاران، اداره پلیس و چند مکان تقریبا" خصوصی دیگر. فقط چند نما از خیابان‌ها داریم (مقابل مدرسه "ویجی"، تعقیب و گریز در خیابان)، که هیچگونه نقش سازنده‌ای در فضای فیلم ندارند. یک بار هم که فیلمساز تصویری از یک جامعه فرعی می‌سازد (دهکده محل اختفای "یشوانت")، این تصاویر آن‌چنان مخدوش و ساختگی است که نمی‌تواند ارزشی برای این بخش فیلم (و نه تمامی آن) کسب کند. توضیح می‌دهیم که چرا مخدوش و ساختگی است: جدا از این‌که این صحنه، تقلیدی بسیار ناشیانه از فضاسازی فیلم‌های وستر ن است (آن هم از نوع ایتالیایی‌اش)، افراد موجود (بعنوان مهم‌ترین عامل موجود در هر مکان بطور اعم) از حد یک شیئی تزئینی صحنه، فراتر نمی‌روند، و وجود دو قهرمان! اصلی، حاکم بر صحنه است و در واقع بود و نبود این آدم‌ها، تاثیری در سرنوشت این دو، و حتی ساخت صحنه ندارد. در نتیجه فیلم از نقطه نظر مکانی کاملا" بی‌هویت است، یعنی قهرمان‌های فیلم را می‌توان به‌راحتی بر هر جامعه دیگری منطبق ساخت، بدون آن‌که این عمل تاثیری در نتیجه نهایی داستان داشته باشد، و تنها نام‌های آدم‌ها و احتمالا" ظاهرشان است که تعلق آن‌ها

### نوار، عکسها، و کتاب

### فیلم «قانون» به‌بازار آمد!

# «قانون» زدگی




■ کاری که تلویزیون با نمایش فیلم هندی "قانون" کرد، چنان تبی ایجاد کرده است که برای درمانش نیاز به‌صرف وقت، انرژی، و هزینهٔ فراوانی است. قبلا نوشتیم که کم‌کاریهای فرهنگی باعث شده فیلمی مانند "قانون" به‌عنوان اثری آموزنده و اجتماعی در ذهن بسیاری از تماشاگران تلویزیون جا بیفتد. حالا باید کوشش کرد که با توضیح و روشنگری، به‌صفر برسیم و دوباره از آن نقطه شروع کنیم. کاری که تلویزیون، خود همراه یا قبل از نمایش "قانون" از آن دریغ کرد و تماشاگرانش را چند قدم به‌عقب راند. اکنون، به‌هر حال، چاره‌ای نیست جز پیمودن آن دور باطل.

گمان نمی‌کنیم که مسئولان نمایش فیلم در تلویزیون، ادعا داشته باشند همهٔ فیلمهایی که نمایش می‌دهند، باارزش است. آنها هم، حتما می‌پذیرند که بسیاری از این فیلمها، به‌رغم حذفها و تغییر و تبدیلها، آثار پیش‌پا افتاده‌ای هستند که از سر تنگدستی پخش می‌شوند. پرداختن به این نقصها، و اعتراف به آنها، هیچ بد نیست. نمایش یک فیلم، و رها کردن انبوه تماشاگران در خلاء، زیبندهٔ چنین رسانه‌ای با آن رسالتی که به آن معتقد است و بارها اعلام کرده، نیست. وظیفهٔ تلویزیون در زمینهٔ سینما، فقط نمایش فیلم سینمایی نیست. برنامه‌های سینمایی تلویزیون (یعنی آن برنامه‌هایی که دربارهٔ سینما بحث می‌کنند) دارای چنان ضعفهایی هستند که حتی در همان محدودهٔ اعلام شدهٔ خود کمبود دارند. بنابراین از آنها انتظار نمی‌رود که بتوانند خلاء موجود را پر کنند. ده دقیقه توضیح کلیات دربارهٔ فیلمی که قرار است پخش شود (پیش از نمایش فیلم) و بیست دقیقه روشنگری در جزئیات (پس از نمایش فیلم)، می‌تواند به‌تدریج تماشاگران را به‌شناختی نسبی رهنمون کند. حتی دو بار در هفته اعتراف به بد بودن فیلمها، صادقانه‌تر و پذیرفتنی‌تر از رها کردن تماشاگران در آن خلاء یاد شده است.

تبی را که در آغاز اشاره کردیم، می‌توان "قانون"‌زدگی نامید. مثل شعر اول برنامهٔ "مدرسهٔ موشها"، نام "ویجی" ــ یکی از دو شخصیت اصلی فیلم ــ ورد زبانها شده بود؛ چندی نگذشت که عکسهای رنگی و سیاه و سفید بازیگران فیلم به حاشیهٔ پیاده‌روهای پررفت و آمد راه یافت، که آن هم با استقبال فراوان قاطبهٔ دوستداران فیلمهای هندی روبرو شد! فروش نوار صدای فیلم نیز، که در زمان نمایش فیلم "شعله" رواج پیدا کرده بود، بار دیگر در خرید و فروشهای "زیرمیزی" احیا شد.

اما هشداردهنده‌تر و بهت‌انگیزتر از این دو مورد، انتشار کتاب "قانون" است که آن هم در روی میز روزنامه‌فروشها خواستاران فراوانی پیدا کرده است. چاپ اول کتاب در سه هزار نسخه، سه‌روزه به‌فروش رفت و چاپ دوم آن در ده هزار نسخه، به‌سرعت وارد بازار شد. به‌احتمال زیاد، این کتاب، تاکنون به چاپهای بعدی هم رسیده است. آنچه از ظاهر و محتوای کتاب دستگیر خواننده می‌شود، نشان از شتاب در

را به کشور هند، روشن می‌سازد و نه وجود یک پس‌زمینه فرهنگی و اجتماعی خاص جامعه یک شهر از کشور هند.

اگر بخواهیم وارد جزئیات شویم، حتی در صحت تطبیق ظاهر افراد با مردم هند نیز می‌توان تردید کرد، زیرا ظاهر این آدم‌ها (به‌جز زن‌ها که لباس مخصوصشان — ساری — هندی بودن آنان را موکد می‌سازد) نیز، بیشتر به اروپائیان نزدیک است، تا مردم هند. "ویجی" وقتی با آن ظاهر فرنگی‌مآبانه و بسیار شیک درحالی‌که غرق در اندوه بیگانگی از پدر و خانواده، در کنار دریا قدم می‌زند، تصویری جعلی از یک شهروند مرفه هندی می‌سازد، که هیچ دردی ندارد، جز آن‌که پدر او را درک نمی‌کند. آیا این واقعیت است؟ نگاهی به خبرهایی که از کشور هند می‌رسد، کافی است که روشن سازد، واقعیت مسلط جامعه هند چیست؟

اما مشکل شخصیت‌ها، بسیار بیش از این‌هاست. شخصیت‌های فیلم، واقعی نیستند؛ به این دلیل که به‌شدت یک قطبی هستند. این آدم‌ها، به‌سادگی به دو دسته تقسیم می‌شوند، خوب‌ها و بدها. اگر در این میان فردی هم وجود داشته باشد که از ابعاد منطقی‌تری برخوردار باشد، و ترکیبی از خوبی و بدی در وجودش به‌امانت گذاشته شده باشد، (مثل هر انسان معمولی دیگر)، خوب و بد بودن او دقیقا" بی‌دلیل است و هیچ‌گونه زمینه روانی، خانوادگی و فرهنگی ندارد. نمی‌توان یک‌مرتبه، یک تبه‌کار را نشان داد که بر کودکی رحم آورد (بدون آن‌که قبلا" اشاره‌ای در این زمینه، در فیلم وجود داشته باشد و یا بعدا" این عمل او توضیح داده شود) و بعد از این ماجرا هم به‌راحتی به اعمال خلاف قانون خود ادامه دهد (تا آن‌جا که دارای دم و دستگاهی تبه‌کارانه شود) و بعد دومرتبه بعد از سال‌ها، احساس حمایت از آن کودک (که اینک به جوانی تبدیل شده) در وجودش زنده شود. البته در صرف وجود این دو حادثه، اشکال کمتری وجود دارد، تا در عدم‌وجود یک انگیزه منطقی و قابل باور برای آن‌ها. مقصودمان اینست که وجود انگیزه‌ها است که می‌تواند حادثه‌ها را قابل باور سازد، که در فیلم جای آن خالی است.

احساس تعهد پدر در مقابل "قانون" (حتی به‌قیمت کشتن فرزند) یک حالت غیرواقعی است. قانون یک پدیده انتزاعی نیست، قانون عاملی است که در رابطه با وجود انسان‌ها مفهوم واقعی خود را پیدا می‌کند، وگرنه برای یک جامعهٔ خالی از انسان‌هایی حساس و صرفا" قلدر و خشن، قانون مصداقی پیدا نمی‌کند. مشکل پدر "ویجی" نمی‌تواند تردید (و یا عدم تردید) اش در انتخاب بین قانون و فرزند باشد. قوانین برای این وضع نشده‌اند تا انسان‌ها بین آن‌ها و عزیزان‌شان یکی را انتخاب کنند، قوانین برای آن وجود دارند که در پناه آن انسان‌ها، عزیزان‌شان را حفظ کنند و نه آن‌که آن قدر بدان مشغول شوند و وجود خانواده خود را فراموش کنند، تا بیگانگی ناشی از این فراموشی، آنان را به‌مقابله با فرزند، برای حفظ قانون (البته به‌زعم خودشان) وادار کند.

آن‌که در این ماجرا بدو ظلم شده و باید باو پرداخت، فرزند است و نه پدر. فیلم باید پدر را محکوم کند و نه پسر را. در واقع، پسر قربانی خام‌نگری پدر در قبال "قانون" است و نه پای‌بند او بدان. ولی فیلم چون از واقعیت‌گرایی آگاهانه بدور است و از دادن یک تحلیل روانی واجتماعی ناتوان، به‌صرف قهرمان‌پردازی و جلب تماشاچی، پدر را به‌عنوان "قهرمان" انتخاب می‌کند و فیلم را براساس وجود او شکل می‌بخشد، و لازم نیست که بگوئیم، چگونه وجود ستاره‌هایی چون "دیلیپ‌کمار" و یا تاثیر صدها عامل کلیشه‌ای دیگر، تعیین کنندهٔ مرز بین چنین قهرمان‌ها و ضدقهرمان‌هایی است.

به‌قول یکی از خوانندگان هوشیار مجله، که بخشی از نقد او در شمارهٔ گذشته به‌چاپ رسید، "وای بر جامعه‌ای که ضمانت اجرایی قانون در آن وجود یک چنین قلدرهای سوپرمن مآب باقدرتی هم‌چون یک کرگدن است".

گفتیم که شخصیت‌های فیلم، تا سطح ذهنی کودکانه ساده شده‌اند. هم‌چنان که در داستان‌های کودکانه جن و پری، شخصیت‌های خوب و بد به‌وسیله خطی از هم جدا می‌شوند (برای آن‌که ذهن کمابیش محدود کودک، مفاهیم فی‌النفسه نسبی و در نتیجه پیچیده‌ای چون خوبی و بدی را به‌سادگی دریابد)، در فیلم "قانون" نیز، شخصیت‌ها همین وضعیت را دارند. شخصیت خبیث به‌آسانی و در اولین برخورد و با کمک لباس سیاهی که پوشیده، گریم اغراق‌آمیزی که دارد، و الحاقات تزئینی‌اش (یقه باز پیراهن، گردن‌بند درشت به گردن، انگشتر و ...) شناخته می‌شود. این شخصیت تا

بقیه در صفحه ۵۰

به‌بازار فرستادن آن دارد. هدف، تجارت است. آن هم با استفاده از زمینه‌هایی که تلویزیون آن را ساخته است. بر پیشانی کتاب، همانند آنچه که در تبلیغ فیلمها برای افزودن به‌فروش آنها عنوان می‌شود، کلمات "هیجان — انگیز" و "پرماجرا" نقش بسته است. در پایین، کلمات دیگری در همین حدود، ردیف شده است: "اخلاقی، اجتماعی، انتقادی و پلیسی"! تقدیم کتاب به "افراد شرافتمند و وظیفه‌شناس پلیس"، و بخشی از یک آیه در آغاز فصل اول، سپری امنیتی است که فرصت‌طلبانه برای کتاب ساخته شده است. کتاب، نثری ابتدایی و تنظیمی عصبی‌کننده دارد. می‌توان توصیفهایی بسیار دقیق‌تر و درخور این عمل هم کرد، اما حرمت قلم و مرکب، اجاره نمی‌دهد. دو عکس رنگی که از پخش تلویزیونی آن گرفته شده، زینت بخش رو و پشت جلد کتاب شده، و چند عکس نیز به‌همراه دو تصویر بی‌ربط، در لابلای کتاب آمده است.

ادارهٔ کل مطبوعات و نشریات وزارت ارشاد اسلامی، براساس قانون ناظر بر نشر کتاب، تا حدودی به‌شکل مکانیکی عمل می‌کند. بنابراین، هنگامی که مواردی از این قبیل پیش می‌آید، باید چگونه تصمیم گرفت؟ سختگیری بیشتر و برخورد فرهنگی در چنین مواردی، شاید تنها راه چاره در کوتاه مدت باشد. اما چارهٔ نهایی، پایان دادن به کم‌کاریهای فرهنگی در همهٔ ابعاد (و در زمینهٔ سینما، به‌طور اخص) است.

## نیمی از حقیقت

ARDH SATYA



# سقوط راستی

کارگردان و فیلمبردار: گوویندنیهالانی ◦ فیلمنامه: ویجی تندالکار ◦ بازیگران: نصیرالدین شاه، ام پوری، سمیتاپاتیل، امریش پوری...

■ آنانت ولانکار، افسر پلیس درستکاری‌ست که سرانجام فساد همه‌گیر محیط اطرافش او را به‌نابودی می‌کشاند. دشمن شمارهٔ یک او صاحب قمارخانه‌ای به‌نام "شِتی" است. او که مردی چرب‌زبان و سرد و گرم چشیده است، در نخستین دیدارش طوری با افسر جوان، بدگمان رفتار می‌کند که انگار جواهرفروش خبره‌ای طلا را محک می‌زند. روشن است که ولانکار را به‌راحتی نمی‌توان خرید.

مدتی بعد، قربانی یک جنایت، لحظاتی پیش از مرگ، نام "شتی" را به‌زبان می‌آورد، و ولانکار تصور می‌کند که صید به‌دام او افتاده است. اما شتی با یک تلفن به‌موقع به یک افسر پلیس عالی‌رتبه، از توقیف و مجازات مصون می‌ماند و ولانکار دچار یاس و اندوه جانگدازی می‌شود. در همان حال که کار شتی بالا می‌گیرد — در انتخابات شرکت می‌کند و به‌صورت یک شخصیت سیاسی درمی‌آید — اِستارهٔ بخت ولانکار افول می‌کند. به مشروب پناه می‌برد، و رابطهٔ عاشقانه و لطیفش با دختر مهربانی که در دانشگاه درس می‌دهد به‌خطر می‌افتد. سرانجام وقتی به‌ناحق درجه‌اش را نمی‌دهند، عصبانیتش را سر دزد خرده‌پا و نحیفی که در بازداشت پلیس است خالی می‌کند و بی‌آنکه بخواهد باعث مرگ او می‌شود.

یکی از دوستان باتجربه‌اش به او توصیه می‌کند که تنها راه نجاتش کمک گرفتن از شتی پرنفوذ است. ولانکار به دیدار او می‌رود. شتی در لباس پرزرق و برق و بانخوت و بی‌اعتنایی، ولانکار را در آپارتمان مجللش می‌پذیرد. شرایط او ساده است: اگر ولانکار دست نشاندهٔ او شود، احتمالا" کارش را از دست نمی‌دهد و مشکلش حل خواهد شد. اما ولانکار نمی‌تواند بیش از این سقوط کند. عزمش را جزم می‌کند و شتی را با دستهای خود خفه می‌کند، و فیلم با لحنی تلخ و نومیدانه به‌پایان می‌رسد. سیستم دست نخورده باقی‌مانده است، و ولانکار آینده‌ای ندارد. هرچند که روح کوچک و ناچیز او با این قتل از آلودگی رهایی می‌یابد.

# سینمای ۸۴

## مردیخی
Iceman

○ کارگردان: فرد شپیسی ○ فیلمنامه: چیپ پروسر، جان دریمر ○ فیلمبردار: یان بیکر ○ بازیگران: جان لون، تیموتی هاتن ○ محصول ۱۹۸۴ آمریکا.

چند دانشمند، یک انسان نئاندرتال را که ۴۰ هزار سال در زیر توده‌های عظیم یخ بوده، پیدا می‌کنند و به او زندگی دوباره می‌بخشند و برای او محیطی طبیعی بنام "وبواریم" می‌سازند. او از این محیط می‌گریزد و به دنیای عـادی رو می‌آورد. برخورد او با مظاهر پیشرفت بشر امروز مانند آسانسور، اتومبیل و دستگاه فتوکپی تمسخرآمیز است. انسان‌شناسی که با علاقه فراوان او را پرورش می‌دهد و سعی دارد به او شخصیت بدهد، با دانشمندان دیگر که او را فقط یک نمونهٔ آزمایشگاهی می‌پندارند برخوردی مجادله‌آمیز دارد.

## گرملین‌ها
Gremlins

کارگردان: جودانته ○ تهیه‌کننده: استیون اسپیلبرگ ○ فیلمنامه: کریس کلمبوس ○ جلوه های بصری: ماون کریس والاس ○ بازیگران: زاک گالیگان، هریت آکستون ○ محصول ۱۹۸۴ آمریکا

"گرملین‌ها" از سری فیلمهای مشترک اسپیلبرگ ولوکاس است که تابستان امسال سینماهای اروپا و آمریکا را تسخیر کرده است. اسپیلبرگ کارگردانی این فیلم را به فیلمساز با استعدادی بنام جودانته سپرد که از همدوره‌های کاپولا و اسکورسیس بوده است.

"گرملین‌ها" گرچه با برخورد پسرکی با موجودی عجیب الخلقه آغاز می‌شود، و ظاهرا" شباهتهائی با "ئی‌تی" دارد، ولی در اساس با آن متفاوت است و از اواسط فیلم، ماجرای آن بکلی دگرگون می‌شود.

محل واقعه، یکی از شهرهای کوچک آمریکا بنام کینگستون فالز است." بیلی پلتزر" پسرکی است که برای تامین خانواده‌اش در بانک شهر کار می‌کند، پدر او آدم عجیبـی است که در خانه دست به اختراعاتی عجیب می‌زند. در شب کریسمس، پدر بیلی هدیه‌ای به او می‌دهد که از همهٔ اختراعاتش عجیب‌تر است. این هدیه، حیوان کوچکی است شبیه گربه با چشمانی معصوم و گوشهایی بزرگ که آن را "گیـزمو" می‌نامد. این حیوان مراقبت‌های ویژه‌ای لازم دارد. بیلی نباید روی او آب بریزد، از نور باید او را دور کند و بعد از نیمه‌شب، هرگز به او غذا ندهد. گیز مو، حیوانی فناپذیر است ولی از او موجوداتی عجیب‌تر بدنیا می‌آیند که فقط به‌کارهای کثیف انسانها دست می‌زنند. آنها آرامش شهر را بهم می‌ریزند، مشروب می‌خورند، قمار می‌کنند، آواز می‌خوانند و به قتل و آدمکشی دست می‌زنند. آنها مادر بیلی را بقتل می‌رسانند و سگ او را می‌خورند و حتی از کشتن یکدیگر نیز رویگردان نیستند. جشنهایی که بپا می‌کنند، برای دیگران آزاردهنده و زیان‌آور است. آنها برای تفریح، سوپرمارکت بزرگ شهر را بهم می‌ریزند، بخانه‌ها حمله می‌کنند و برای خوردن وتفریح کردن از هیچکاری گریزان نیستند.

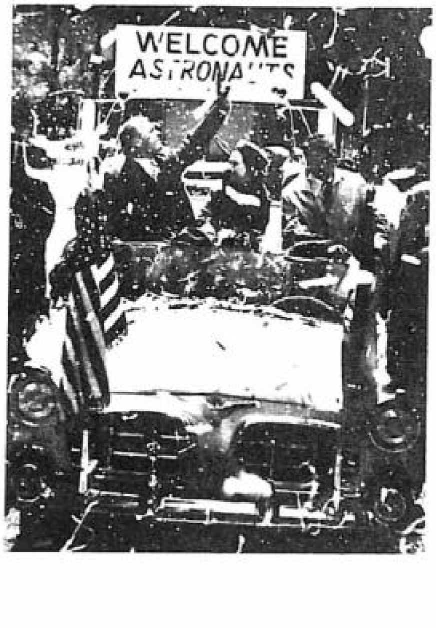
فیلمساز کوشیده است که این فیلم، در واقع، بیانگر طبیعت بعضی آدمهای پلید امروزی باشد.

## نقطهٔ مرگ
Dead Zone

کارگردان: دیوید کاننبرگ ○ فیلمنامه: جفری بوم، براساس نوولی از استفان کینگ ○ تهیه کننده: دینودولارنتیس ○ فیلمبردار: مارک اروین ○ بازیگران: کریستوفر واکن، مارتین شین، بروک آدامز ○ محصول ۱۹۸۳ آمریکا

جانی اسمیت، بعد از یک حادثهٔ رانندگی شدید از حالت بیهوشی خارج می‌شود و در می‌یابد به قدرتهایی تازه‌ای دست پیدا کرده وچگونگی مرگ عده‌ای را می‌تواند ببیند. او سعی می‌کند از این قدرت برای کمک به مردم استفاده کند. استیلسون که کاندیدای نمایندگی کنگره است، از جانی می‌خواهد با استفاده از قدرتش موفقیت او را تضمین کند. جانی پیش‌بینی می‌کند که استیلسون درآینده رئیس جمهور می‌شود و جنگ اتمی را براه می‌اندازد و سعی می‌کند او را بقتل برساند. هنگام تیراندازی، استیلسون فرزند همسر سابق جانی را سپر خود قرار می‌دهد و جان سالم بدر می‌برد ولی عکسی از او گرفته می‌شود و جانی نیز زخمی می‌شود.

آخرین واقعه‌ای که قبل از مرگ جانی برایش ظاهر می‌شود، استیلسون است که بعد از انتشار عکس، اعتبارش را از دست داده، و دست به خودکشی می‌زند.




## سنگ شیشه‌ای
Rhinestone

کارگردان: باب کلارک ○ فیلمنامه: فیل الدن رابینسون ○ بازیگران: سیلوستراستالونه، دالی پارتون ○ محصول ۱۹۸۴ آمریکا

دالی پارتون که خواننده آهنگهای محلی است، در فیلم به همین نقش ظاهر می‌شود و می‌خواهد از مدیر برنامه‌هایش که قصد دارد او را به فساد و نابودی بکشاند فرار کند. او در نیویورک با یک راننده تاکسی (استالونه) آشنا می‌شود. زن‌اهل تنسی است، ایالتی که با آوازهای محلی‌اش شناخته می‌شود و فرهنگ روستائی خاص خود را دارد. زمانیکه مرد برای ملاقات زن از نیویورک به تنسی می‌رود، تصور می‌کند در میان مردمان آنجاکاملا" بیگانه است. زن با شوهر سابق الکلی خود که همکار آوازه‌خوان او هم بوده، درگیری پیدا کرده است. او از مرد می‌خواهد که به یک آدم روستایی بدل شود و به او می‌آموزد که چگونه آوازهای محلی بخواند.

## خواهران آلمانی
German Sisters

○ کارگردان: مارگرت ون تروتا ○ بازیگران: یوتا لامپه، باربارا سوکووا ○ محصول ۱۹۸۲ آلمان غربی.

فیلم از زندگی خواهران "انسلین" الهام گرفته شـده و طی رابطهٔ دو خواهـر، مسائل دورهٔ خاصی از آلمان را بیان می‌کند. تروتا با پرداختن به سیاست، تروریسم، تحکم و سلطهٔ پدر آنها نشان می‌دهد که چگونه این دو خواهر بخاطر تعهدی که احساس می‌کنند، از خواستها و تمایلات خود چشم‌پوشی می‌کنند. گودران، با وجودی که همسر و فرزندی دارد به جهت فعالیتهای سیاسی در "استم‌هایم" به زندان می‌افتد و در سلول خود می‌میرد. کریستین خواهر دیگر که روزنامه‌نگار است با آنکه گرایشی به مسائل سیاسی ندارد، زندگی خود را وقف حمایت از خواهر ازدست‌رفته‌اش و حفظ شهرت او می‌کند.

## دوندهٔ روی تیغ
Blade Runner

○ کارگردان: ریدلی اسکات، براساس داستان: ایزاک آسیموف ○ بازیگران: هریسون فورد، روتگر هوئر، شون یانگ ○ محصول ۱۹۸۲ آمریکا.

چند آدم مصنوعی که حضورشان در زمین ممنوع است، از فضاهای دیگر به زمین راه پیدا می‌کنند. آنها که ظاهری چون انسانهای عادی دارند، آماده‌اند تا هرچه را که برایشان ناشناخته است از بین ببرند. کسی باید آنها را دنبال کند و از میان بردارد. هریسون فورد، یک آدمکش حرفه‌ای است که از دنیا و اوقات خوش زندگی بیزار است. او مامور می‌شود که این آدمها را بیابد و نابود کند. آنها زمانی‌شناخته می‌شوند که در ممانعت از لذائذ دنیا ظرفیت خود را از دست می‌دهند. در این فیلم که خطر دستگاههای ساخت بشر را مطرح می‌کند تشخیص انسان از غیرانسان مشکل است.



▲

## دیوار

The Wall

**کارگردان: آلن پارکر ه فیلمنامه: راجر واترز ه فیلمبردار: پیتربیزیو ه بازیگران: باب گلدوف، کوین مک کئون ه محصول ۱۹۸۱ انگلستان**

این فیلم براساس آلبوم موسیقی "دیوار" از گروه پینک فلوید ساخته شده و ماجرای مرد جوانی است که تخیلات دوران کودکی‌اش او را آزار می‌دهد. او مادر و پدرش را در جنگ از دست داده، دوران مدرسه برای او چون زندانی تداعی می‌شود که معلم‌ها شکنجه‌گران آن هستند و همیشه تنهایی و افسردگی خود را بیاد می‌آورد. او تعادل روانی خود را از دست می‌دهد و درمقابل تمام مظاهر تمدن امروز واکنشی خشونت‌آمیز نشان می‌دهد. این فیلم که محور اصلی آن ترکیب مناسب موسیقی وتصویر است، بیان طغیان نسلی است که محصول اثرهای جنگ، سیستم آموزشی نادرست، و وسائل ارتباط جمعی هستند.

## بنام خویشان

Au Nom de Tous les Miens

**کارگردان: روبر انریکو ه فیلمنامه: مارتین گری، ماکس گالو ه موسیقی متن: موریس ژاره ه بازیگران: مایکل یورک، ژاک پونو، بریژیت فوسی، ماشامریل ه محصول ۱۹۸۳ فرانسه، ۱۴۰ دقیقه.**

این فیلم زندگی ــ به ویژه دوران‌جوانی ــ مارتین گرایوسکی، یهودی لهستانی است که در هنگام هجوم نازی‌ها به لهستان ۱۴ ساله بود (همان که با نام "مارتین گری" مولف زنده داستان است). این‌زندگی، از آغاز تراژدی محله یهودی‌نشین ورشو بین‌سالهای ۱۹۳۹ و ۱۹۴۳ تا فاجعهٔ آتش‌سوزی جنگل در سال ۱۹۷۰ است ــ تصویری از جنونی که اروپا را از ۱۹۳۳ به بعد فراگرفت و از طرفی شرح آن چیزی است که می‌توان اراده برای ادامهٔ زندگی نامید. مارتین مردی است که هرچه دراختیار داشته از دست داده، مگر اراده و روحیه‌اش را که در عین ضعیف‌شدن، هنوز او را ترک نکرده است.

مارتین، که در سال ۱۹۳۹ چهارده ساله است، خود و والدینش را در میان دیواری که محله یهودی‌نشین ورشو را احاطه کرده و از آنجا تراموایی، که استفاده از آن برای یهودی‌ها ممنوع است می‌گذرد، زندانی احساس می‌کند. او برای کار در بازار سیاه، از آنجا خارج می‌شود. سپس کم‌کم دامنهٔ فشار گسترش می‌یابد. مادر و برادرانش عازم اتاق گاز می‌شوند و پدرش از یک خطر مرگ نجات می‌یابد. ولی او نیز که بعدا" فرماندهی یکی از گروههای مقاومت را به عهده می‌گیرد، در هنگام مبارزه کشته می‌شود. مارتین، دستگیر وتبعید، اما بعد موفق به فرار می‌شود. سپس‌به پارتیزان‌ها می‌پیوندد، بعــد به ارتش شوروی ملحق می‌شود و با احراز پست ستوانی، در سال ۱۹۴۵ به برلین می‌رود. چندی بعد به آمریکا نزدمادربزرگش می‌رود. پس از این که ازدواج می‌کند و ثروتی بهم می‌زند، برای اقامت در فرانسه عازم آنجا می‌شود و در همان جا همسر و چهار فرزندش در یک آتش‌سوزی کشته می‌شوند.

بعدا" او تصمیم به نوشتن تاریخچه زندگیش می‌گیرد. روبرانریکو نیز نسبت به‌او وفادار می‌ماند و به این ماجرا یک بعد حماسی می‌دهد، چنانچه مارتین‌گری می‌گوید: "این فیلم درست همان است که زندگی ما بود".

دراینجا مشکل نقادی که نمی‌خواهد تحت تاثیر عواطف و خاطره‌ها قرار بگیرد، نمایان است. روبرانریکو، آنطور که احساس می‌شود، خود متـاثر شده است. چه در تشریح زندگی (ویا مرگ) درون محله‌های یهودی‌نشین، چه درتصویرهای تاثیرانگیز اردوهای جمعی، رفتار مرگ‌آور ماموران اساس و نگاه‌های آن گروه از گورکن‌ها که مرگ همه را نزدیک‌می‌بینند...

## برگردان سینمایی یک‌اثر مارکز

## ارندیرا

Erendira

**کارگردان: روی گوئه‌را ه براساس داستـان "ارندیرای ساده دل و مادربزرگ سنگدلش" نوشتهٔ گابریل گارسیا مارکز ه بازیگران: ایرنه پاپاس، کلودیا اوهانا، مایکل لونسدیل، محصول مشترک فرانسه، مکزیک، آلمان‌غربی، ۱۹۸۲**

"ارندیرا"، کاری درخشان در برگردان اثر معروف "گابریل گارسیامارکز" است. موضوع فیلم شرح چگونگی به فحشاکشیده شدن یک دختر چهارده‌ساله توسط مادربزرگش (با بازیگری ایرنه‌پاپاس) است. با مرگ شوهر، که یک قاچاقچی معروف است، مادربزرگ بعد از مرخص‌کردن چهارده خدمتکار خود، به خیالهای بلند پروازانه‌اش می‌پردازد: خانه‌ای بزرگ، با مبلمان لوکس.

یک‌شب، ارندیرا فراموش می‌کندکه شمع‌ها را خاموش کند و در نتیجه با وزش‌باد، خانه آتش می‌گیرد و می‌سوزد و به این ترتیب وی محکوم می‌شود تا به طریقی به جبران ضرر بپـردازد و کسـب درآمـد کنـد. از ایـن پس، ارندیرای رام و برده، به عنوان منبع درآمد برای مادربزرگ، به‌روسپی‌مبدل می‌شود. اما یک‌شب، جوانی بنام "اولیس" با چهره‌ای فرشته‌مانند ارندیرا را تشویق به فرار می‌کند. آن دو، قبل‌ازاینکه به مرز برسند، به دلیل ظاهر غیرعادی خود، در صحرا دستگیر می‌شوند. ارندیرا زندانی می‌شود و...

"ارندیرا"، درعین‌حال، هم بازگشتی است به اصل، و هم تصویری درآینده. آینه‌ای است که درآن تصویری از یک آمریکای لاتین، واقعی‌تر از آن چه که هست، دیده می‌شود. جایی که درآن قاچاقچیان بدون مجازات و از برابر دیدگان پلیس، مرزها را طی می‌کنند ــ سرزمینی که درآن اخلاق، با وجودی که توسط میسیونرهای کاتولیک منتظم شده است، از آن پیشگامان آبادی زمین‌های بایر است.

## قرارداد

THE CONTRACT

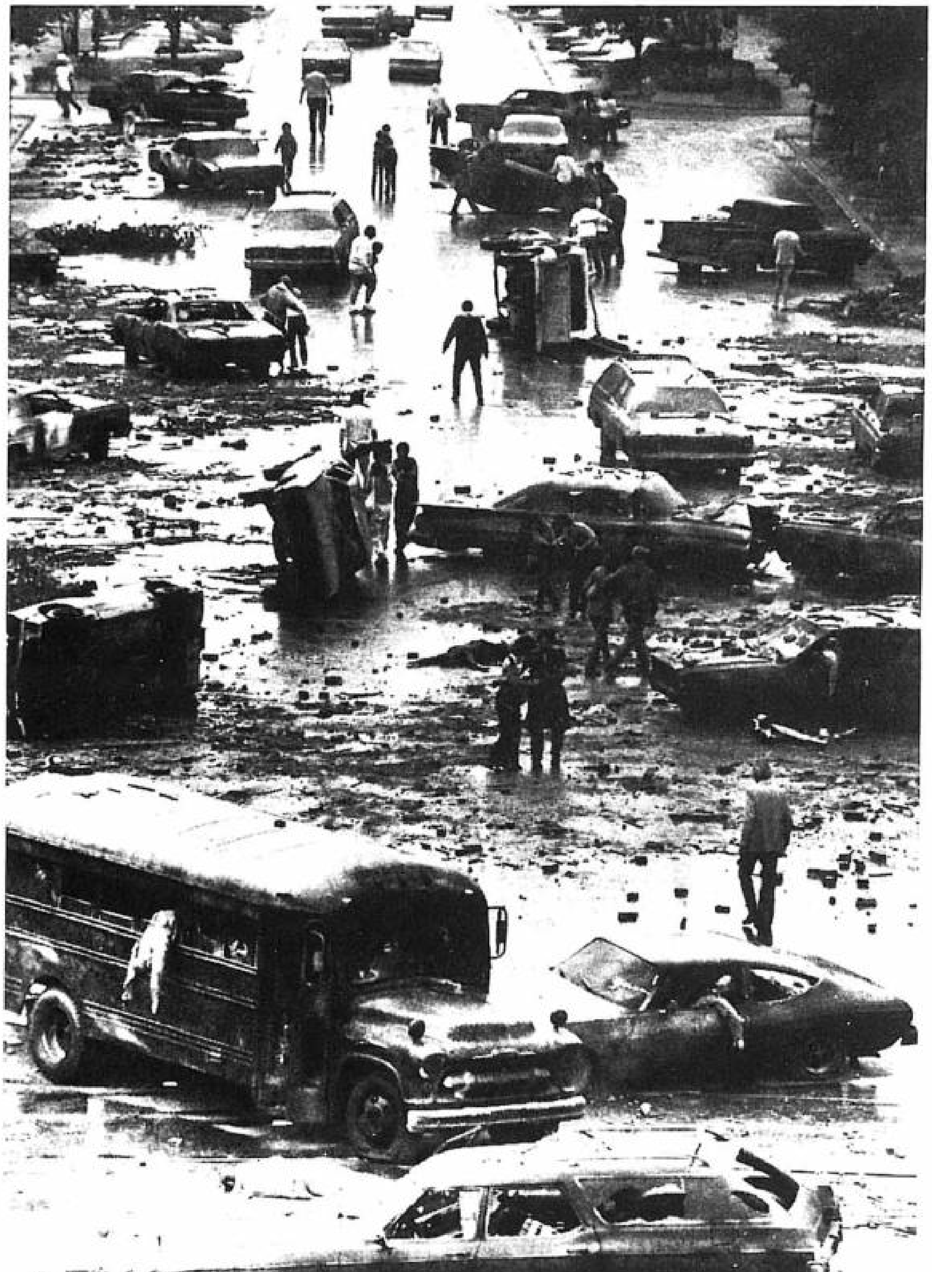
**ه کارگردان: کریستف زانوسی ه بازیگران: مایا مرزوفسکا، تادئوزا لومنیکی، لسـلی کارون ه محصول ۱۹۸۲**

دو جوان فقیر که سرنوشت روشنی هم پیش رو ندارند، با امید اینکه‌بتوانند نزدیکی و صمیمیتی برقرار کنند، بدون اینکه شناخت کاملی از یکدیگر داشته باشند باهم ازدواج می‌کنند. در شب مراسم ازدواج، زن می‌گریزد ولی صبحانهٔ عروسی در خانهٔ پدر خونسرد مرد، همچنان ادامه پیدا می‌کند و میهمانان که شاد و سرمست هستند، نسبت به‌واقعهٔ ازهم پاشیدن این ازدواج بی‌اعتنا هستند و فقط به خواستهای خودشان توجه دارند. زانوسی نشان می‌دهد که چگونه مردم جامعهٔ لهستان صرفا برای زنده ماندن به قراردادهای اجتماعی تن می‌دهند. فیلم او تراژدی پرتوانی است که قـدرت کمدی در قالب فاجعـه را به نمایـش می‌گذارد.

# فاجعه‌ای مخوفتر از هیروشیما

## روز بعد

THE DAY AFTER



**کارگردان: نیکلاس مه‌یر ه بازیگران: جیسون روباردز، جوبث ویلیامز، استیون گوتنبرگ ه ۱۳۰ دقیقه، محصول ۱۹۸۳ آمریکا.**

■ در کانزاس سیتی، همانند جاهای دیگر، کسی پایان دنیا را این‌گونه تصور نمی‌کرد. به قول یکی از شخصیت‌های فیلم، در چهل سال اخیر، همه می‌دانستند که امکان وقوع چنین حادثه‌ای هست، ولی کسی از این‌بابت متاثر نمی‌شد. وقتی انفجار در آلمان رخ میدهد، با این خیال که اروپا به اندازه کافی دور است، نگرانی هنوز کم است ولی مرحلهٔ اوج وحشت و اضطراب زمانی فرا می‌رسد که موشک‌های هسته‌ای قاره‌پیما از انبارهای خود به درون آسمان "میسوری" هجوم می‌آروند و موشکهای شوروی نیز در جهت مقابل به‌حرکت درمی‌آیند... در چند ثانیه، کانزاس‌سیتی وحومه نابود می‌شود و آن چندنفری که جان سالم بدر برده‌اند، در خیابانها سرگردانند. برخی به بیمارستان شهر دانشگاهی لارنس که بگونه‌ای معجزه‌آسا سالم مانده، پناه می‌برند. دلخوشی این عده نیز بیهوده است، چرا که تمامی آنها تحت تاثیر تشعشعات هسته‌ای قرار گرفته‌اند. یک متخصص می‌گوید: "فاجعهٔ هیروشیما درمقایسه با این یکی، بسیار ناچیز بود."

با این فیلم، "نیکلاس مه‌یر"، دورنمایی از یک فاجعه را که احتمال وقوع آن می‌رود، ارائه می‌دهد. فاجعه‌ای حتی غیرقابل مقایسه با آنچه که باید باشد.

اسلوب بیانی فیلم از نوع "فیلم فاجعه" است. در نیمه اول فیلم، نیکلاس مه‌یر تماشاگر را درحالت انتظار نگه می‌دارد و مجموعه‌ای از وقایع، مکان‌هاو افراد را در برابر دید قرار می‌دهد. به موازات این انتظار، اطلاعاتی از بحران آلمان و تهاجمی که درپی آن است، بدست می‌آید- گسترش دامنهٔ این بحران تا بدانجاست که منجر به زیر و رو شدن زمین می‌شود.

دراین فیلم، نیکلاس مه‌یر به حکایتهای کوتاه موازی هم متوسل می‌شود، بدانگونه که فیلم بتواند با کمک تعدادی از شخصیت‌ها که به صورت "بازیگران" واقعی داستان مبدل می‌شوند، تداوم یابد. "روز بعد"، فاجعهٔ مطلق است- هیچ قهرمانی برای نجات آنها که مورد تهدید واقع شده‌اند، وجود ندارد. برای بازماندگانی که تحت‌تاثیر تابش هسته‌ای قرار گرفته‌اند، هیچ شانس نجاتی باقی نمانده است. تنها رئیس جمهور آمریکاست که به درون پناهگاهش خزیده است تا، تمجیدگویان از قاطعیت خویش، مردم را دعوت به بازسازی کشور خودکند!

نیکلاس مه‌یر گفته است که می‌خواهد مردم را مخاطب قرار دهد و آنها را آمادهٔ مقابله با خطرهای یک‌جنگ‌هسته‌ای‌کند. درفیلم، پیامدهای بمباران به‌گونه‌ای صمیمانه‌تر ساخته و پرداخته شده است. تلاشهایی که برای ادامهٔ زندگی از سوی بازماندگان صورت می‌گیرد، راه را برای رفتارهای متنوع‌تر و غنی‌تر در زمینهٔ روانشناسی، باز می‌کند. فیلم، کمتر به پراکنده‌گویی می‌پردازد و ارتباطی تنگاتنگ با پیام خود برقرار می‌کند. اضافه برآن، به نظر می‌رسد کارگردان در پرداختن به جزئیات، تواناتر است، تا شرح کلیات.

فیلم هرچندکه در بینندگان خود تاثیر فراوان گذاشته است، اما آیا این آماده‌باش درهمه، به ویژه آنها که دکمهٔ پرتاب را فشار می‌دهند، موثر خواهد افتاد؟

## بچه کاراته

Karate Kid

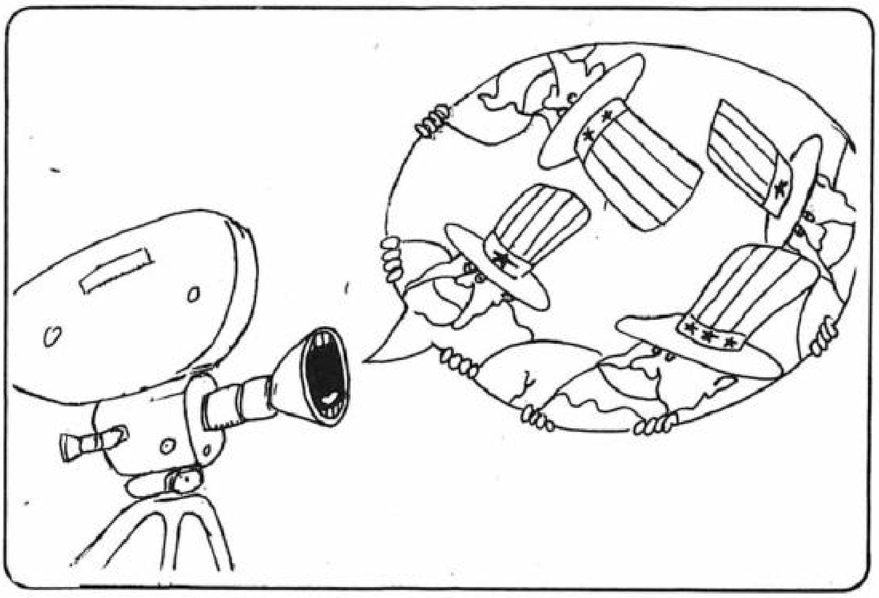
**کارگردان: جان جی آویلدسون ه فیلمنامه: مارک کیمن ه بازیگران: رالف ماچیو، نوریوکی موریتا ه محصول ۱۹۸۴ آمریکا**

رالف ماچیو پسرکی ضعیف است که اغلب از بچه‌های شرور مدرسه کتک می‌خورد. او از این که نمی‌تواند در مقابل آنها ایستادگی کند، خسته شده است و از مردی که در همسایگی آنها زندگی می‌کند، ورزشهای رزمی و تفکر صلح‌جویانه را فرا می‌گیرد.

این فیلم نیز همچون "راکی" ــ فیلم دیگر آویلدسون ــ نمایانگر مبارزهٔ جوانی است که جسم خود را تحت فشار می‌گذارد تا برای مقاومت در برابر مرارت‌های زندگی، مهارت وتوان لازم را بدست آورد.

## در بارهٔ فیلم «شمال»

# تلخ کامیهای مهاجران آمریکای لاتین



●"شمال" از این جهت که اولین فیلم سینمائی است که مسئله کارگران غیرقانونی اهل آمریکای لاتین و دلایل سیاسی را که موجب آمدن آنها به آمریکا می‌شود، از دیدگاه خودشان و همراه آنها مورد بررسی قرارداده، مورد توجه بسیار قرار گرفته است.

چندین میلیون نفر از آنها، فقط در ناحیه لس‌آنجلس زندگی می‌کنند، خود آمریکای لاتین هم به‌دلایل سیاسی از موضوعهای اصلی و همیشگی اخبار است. مسلما" چنین فیلمی، به‌ویژه که از کیفیت خوبی هم برخوردار باشد، توجه زیادی را بخود جلب می‌کند. تا حدی که نشریه هفتگی "لس‌آنجلس" همزمان با نمایش عمومی این فیلم، شمارهٔ مخصوصی درمورد نفوذ اقتصادی ــ سیاسی آمریکا در تمام کشورهای آمریکای لاتین انتشار داد. "شمال"، فیلم خوبی است که با بودجه بسیار کم، به‌وسیلهٔ فیلمسازی تازه‌کار ساخته شده است. فیلم، قصه یک برادر و خواهر روستایی از گواتمالا (آمریکای لاتین) است که مجبور می‌شوند بطور غیرقانونی وارد آمریکا شوند. "شمال" با اینکه یک فیلم آمریکایی است، اما به‌زبان اسپانیایی ساخته شده و با زیرنویس انگلیسی به‌نمایش درآمده است. "گریگوری نوا" و "آناتوماس" زن و شوهر سینماگری هستند که سالها قبل از دانشگاه *UCLA* فارغ‌التحصیل شده‌اند و "شمال" اولین فیلم طولانی معروف آنهاست. نوا و توماس، سناریو فیلم را با یکدیگر نوشته‌اند، نوا فیلم را کارگردانی کرده، و توماس تهیه‌کننده فیلم است. "گریگوری نوا" که نسبش مکزیکی ــ اسپانیایی است، می‌گوید که ایده فیلم را بدین صورت دریافت کرده که با عده زیادی از کارگران گواتمالایی در لس‌آنجلس ارتباط پیدا می‌کند و وقتی که کمی بیشتر تحقیق می‌کند، متوجه می‌شود که ۵۰۰۰ گواتمالایی فقط از یک روستای سرخپوست هستند و بعد از کشتار دسته‌جمعی عده زیادی از روستایشان بوسیله نیروهای ارتش گواتمالا، به‌آمریکا فرار کرده‌اند. این گوشه‌ای از عمق فاجعه است که "نوا" را آنقدر تکان می‌دهد تا تصمیم به‌ساختن این فیلم می‌گیرد.

فیلم از یک روستای گواتمالا شروع می‌شود. کشاورزان تصمیم به‌گرفتن یک جلسه سری در ارتباط با چریکهای ضد دولتی می‌گیرند. یک نفر جلسه آنها را لو می‌دهد، گارد نظامی گواتمالا به‌آنها حمله می‌کند و عده‌ای را می‌کشد. پسر یکی از کشاورزان، یکی از افراد گارد را که پدرش را کشته است، به‌قتل می‌رساند. مادر او را گارد نظامی به‌زندان می‌برد و دنبال او و خواهرش می‌گردند. پسر تصمیم می‌گیرد به آمریکا فرار کند ــ سرزمینی افسانه‌ای که بنظر مردم روستا، بهشت برین است. آنها در روستاهایشان مجله‌های آمریکایی را که عکسهای خانه، ماشین و توالتهارا دارد نگه‌داشته و با تحسین و اعجاب در مورد این وسایل رفاهی صحبت می‌کنند. آنها ارتباط میان دولت نظامی را که آنها را سرکوب می‌کند، با آمریکا نمی‌بینند. خواهر او هم که دختری جوان است، تصمیم به‌رفتن با برادرش می‌گیرد. مادر خوانده‌شان مقداری پول را که تمام ذخیره زندگی‌اش است، به‌آنها می‌دهد. به‌مکزیک می‌روند، در آنجا تظاهر به‌مکزیکی بودن می‌کنند و با کمک یک راننده به "تیوانا" ــ شهر مرزی مکزیکی ــ می‌روند. در آنجا یک جوان مکزیکی با آنها دوست می‌شود، و می‌گوید آنها را مخفیانه به‌آن‌سوی مرز خواهد برد. خواهر و برادر که بدنبال یک آشنای قدیمی در "تیوانا" می‌گردند او را نمی‌یابند، تنها چاره را در رفتن با این جوان می‌بینند. جوان آنها را به آن سوی مرز می‌برد، در یک لحظه بطور ناگهانی به برادر حمله می‌کند و قصد تصاحب پول او را دارد. خواهر و برادر حمله او را دفع می‌کنند، اما از طرف پلیس مرزی آمریکا دستگیر می‌شوند و با وانمود کردن این که مکزیکی هستند، به‌مکزیک بازگردانده می‌شوند. در "تیوانا" آن آشنای قدیمی را می‌یابند. می‌گوید که تنها راه برای ورود مخفیانه به‌آمریکا، گذشتن از درون مجرای یک فاضلاب متروک است. او خودش از راه دیگری بطور قانونی وارد آمریکا می‌شود و در انتهای لوله منتظر خواهر و برادر می‌شود. در مجرای فاضلاب، خواهر و برادر جهنم را تجربه می‌کنند، آنها باید روی سینه، کیلومترها بخزند تا وارد آمریکا شوند. در درون لوله، موشها آنها را مورد حمله قرار می‌دهند، اما با مشقت فراوان به‌آن سوی مرز می‌رسند. مرد آشنا، آنها را نزدیک یک مسافرخانه‌چی می‌برد و آنان را به‌او می‌فروشد. این مرد نیز خواهر و برادر را به‌عنوان کارگران ارزان، به‌کارفرمایان مختلف واگذار می‌کند. نیمه دوم فیلم، مشکلات و رنجهای خواهر و برادر را در آمریکا نشان می‌دهد. خواهر به‌علت بیماری که از طریق موشهای درون فاضلاب به‌او سرایت کرده است، می‌میرد و اما برادر همچنان مجبور است که به‌عنوان یک کارگر روزمزد ارزان و موقتی، به زندگی نکبت‌بارش در آمریکا ادامه دهد.

فیلم، سرشار از کادربندی و میزانسن خوب و نماهای زیبا است و کارگردان با استفاده از نور و رنگها، حالتی شاعرانه همراه با نوعی رمز و راز به‌فیلم بخشیده‌است. فیلم سعی دارد که حالتی شعاری و سطحی برعلیه آمریکا نداشته باشد تا تاثیر عمیق‌تری بر تماشاگران بگذارد. و ازاین جهت، موفق است، هرچند که در جاهای معدودی، فیلم کمی بیش از حد ملودرام می‌شود. بیشتر بازیگران فیلم، واقعا" مهاجران آمریکای لاتین هستند.

زمانی که بخش گواتمالای فیلم را در یکی از مناطق مرزی مکزیک و گواتمالا فیلمبرداری می‌کردند، گروه فیلمبرداری مورد آزار نیروهای دست راستی که از ماجرای فیلم باخبر شده بودند، قرار گرفتند و یکی از مدیران تهیه فیلم به‌اضافه مقداری از فیلم فیلمبرداری شده به گروگان برده شد که با پرداخت مقداری پول، فیلم و مدیر تهیه برگردانده شدند. متأسفانه "شمال" نمی‌تواند مورد استقبال بسیار وسیع قرار گیرد زیرا تماشاگران عادی آمریکایی به فیلمهایی که‌به‌زبان انگلیسی نباشد، توجهی نمی‌کنند اما با توجه به‌هزینه ساختش (۲۰۰٬۰۰۰ دلار) از لحاظ تجارتی هم فیلم موفقی است. منتقدان سینمایی آمریکا که معمولا" فیلمهایی را که زمینه‌های سیاسی دارند چندان تحویل نمی‌گیرند، عموما" این‌فیلم را تحسین کردند.

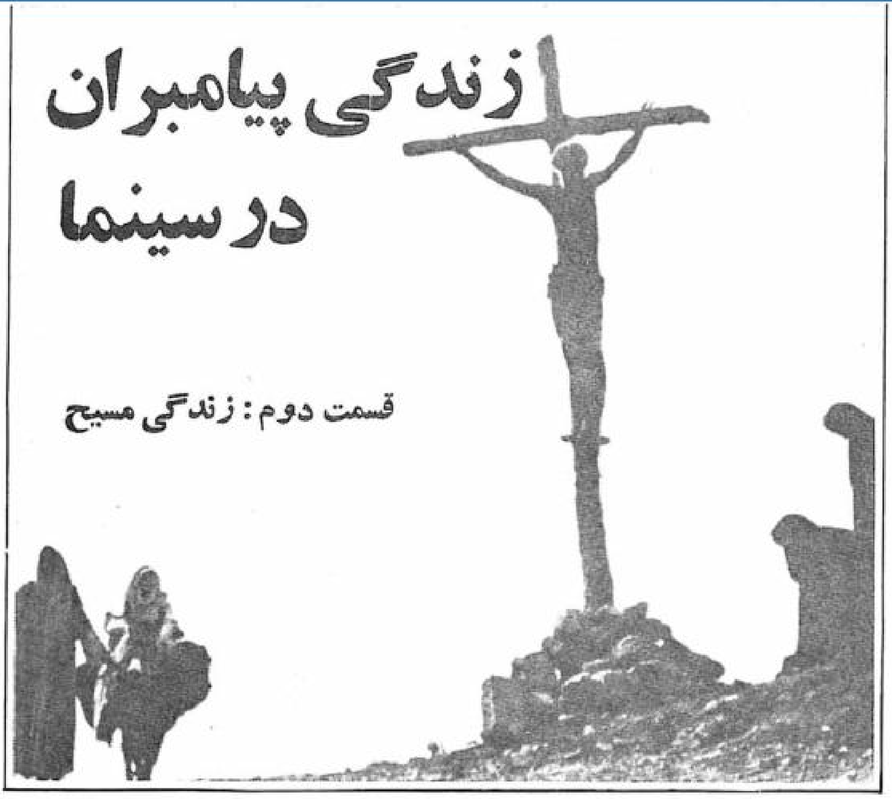
**سعید پوستی ــ کالیفرنیا**

### «شمال» El Norte

*کارگردان: گریگوری نوا ( NAVA ) o نویسنده فیلمنامه: گریگوری نوا و آنا توماس o تهیه‌کننده: آنا توماس o بازیگران: زئیده سیلویا گوتیه‌رز، دیوید ویلاپاندو.*

# زندگی پیامبران در سینما

## قسمت دوم: زندگی مسیح



نخستین فیلمهایی که داستانهای مربوط به‌حضرت عیسی (ع) در آنها بازگو شده، مجموعه فیلمهای مستندی است که مستقیما" از نمایشنامه‌های مذهبی قرون گذشته گرفته شده است. یکی از این فیلمها به‌سال ۱۸۹۷ میلادی (دو سال پس از اختراع سینما) بازمی‌گردد که توسط دو نفر تهیه کننده آمریکائی در یکی از شهرهای آلمان ساخته شده است. سال بعد در پشت‌بام ساختمانی در نیویورک شخصی به‌نام "هولمن" و عده‌ای از همکارانش فیلمنامه‌ای راکه با اقتباس ازیک‌نمایشنامه اجرا شده درچندسال قبل نوشته شده بود، بصورت فیلم درآوردند که حاصلش یک شکست تجاری بود. طول این فیلم صامت ۲۱۰۰ فوت است که درآن زمان رقمی استثنائی محسوب می‌شد و گوینده‌ای در سالن سینمای نمایش دهنده به شرح وقایع می‌پرداخت. نماینده برادران لومیر درآمریکا، شخصی بود بنام "هورد" که در همان سالها از تعدادی نمایشنامه مذهبی فیلمبرداری کرد.

در یکی از این فیلمها که توسط فیلمسازان فرانسوی به‌سال ۱۹۰۶ گرفته شد، یک دستگاه گرامافون جهت پخش آهنگی متناسب با وضعیت روحی بازیگران به‌کار انداخته شد. و این شاید نخستین استفاده از این وسیله کمکی مصنوعی در سینما باشد.

معروفترین این نسخه‌ها توسط "فردیناند زکا" سینماگر و تهیه‌کننده معروف به‌طول ۲۰۰۰ فوت و بطریقه رنگی "کرومولیتوگراف"، بین سالهای ۱۹۰۳ تا ۱۹۰۵ ساخته شده است. در این فیلم از حرکت افقی دوربین بعنوان عملی ابتکاری در آنزمان استفاده شد.

کمپانیها از همان آغاز پی به‌اهمیت مذهب در سینما برده بودند و در این میان، فعالیت شرکتهای سینمائی ایتالیائی و شرکت "پاته" فرانسوی بیش از دیگران بود. شرکت اخیر در سال ۱۹۰۸ فیلم "**زندگی مسیح**" را به‌صورت رنگی در ۸ حلقه ساخت. فیلمهای "**بوسه یهودا**" و "**تولد عیسی**" در سال ۱۹۰۹ دو فیلم دیگر فرانسوی هستند.

"توماس ادیسون" نیز در همان سال، فیلم "**ستاره بیت‌اللحم**" را ساخت. در پی آن، فیلمهای دیگری درمورد مسیح ساخته شد که در یکی از آنها جبرئیل با لباس رزم کامل ظاهر می‌شد. فیلم دیگری به‌نام "**گرچه گناهانت نابخشودنی باشد**" در سال ۱۹۱۱ توسط کمپانی ویتاگراف ساخته شد که "چارلز کنت" در نقش مسیح و "جولیا سوین گوردون" به‌نقش مریم مجدلیه ایفای نقش می‌کردند. در سال ۱۹۱۲ کمپانی "آمبروسیو" در ایتالیا که در ساختن فیلمهای پر خرج تاریخی شهرت داشت، فیلمی چهار قسمتی بنام "**شیـــطان: یا درام انسانیت**" ساخت که کارگردان آن "لوئیجی ماجی" بود. اپیزود دوم این فیلم، به‌زندگی مسیح می‌پرداخت.

مسیح در فیلمهای جدیدی که داستان آنها مربوط به‌دوران معاصر بود، به‌شکلهای گوناگون ظاهر می‌شد. در فیلم "**نجات یافته از مشیت الهی**" ساخته کمپانی پاته، تصویری خیالی از عیسی را می‌بینیم که مادری را جهت یافتن پسر گمشده‌اش راهنمائی می‌کند. در فیلم "**بیگانه اسرارآمیز**"، دختر مرده‌ای را به‌زندگی بازمی‌گرداند. و در فیلم "**نجار**"، عیسی را به‌نقش بیگانه‌ای خاکستری‌پوش می‌بینیم که موجب پیوند مجدد خانواده‌ای می‌شود که بخاطر جنگهای داخلی از هم پاشیده شده‌اند. لباس خاکستری وی درواقع نوعی همدردی با سربازان جنوبی است. در سال ۱۹۰۸، نسخه‌ای ابتدایی از داستان معروف "**بن‌هور**" توسط "سیدنی اولکات" ساخته شد که چون نسخه‌ای از آن موجود نیست، معلوم نیست که چگونه عیسی را نشان داده است. در فیلم ایتالیائی "**زائر**" (۱۹۱۲ ــ کاسرینی) عیسی را می‌بینیم که مورد تمسخر واقع شده و بر سر وی تاجی از خار قرار می‌دهند.

شاه شاهان (۱۹۲۷) ساختهٔ سیسیل ب دومیل



در سال ۱۹۱۲ نخستین فیلم بلند از زندگی عیسی مسیح بر پرده سینما ارائه شد. فیلم با نام "**ازرهبری تا صلیب**" بود، به‌کارگردانی "سیدنی اولکات"، که فیلمبرداری آن در مصر و فلسطین انجام شد. فیلمنامه توسط خانم "جین گانتیر" نوشته شده بود و خود وی ایفاگر نقش مریم مقدس بود. در این فیلم، "هندرسون بلاند" ایفاگر نقش عیسی بود. این شخص بعدها در جنگ جهانی اول شرکت کرد و به‌عنوان قهرمان جنگ شهرت یافت. داستان فیلم، نمایشگر زندگی مسیح از کودکی تا مصلوب شدن بود. ابتدا تهیه‌کننده فیلم از عدم پذیرش آن در جوامع کلیسایی نگران بود، ولی بعدا" یک نمایش ویژه ازاین فیلم، تردیدها را برطرف ساخت. اسقف لندن آنرا ستود و بر بسیاری از نمایشهای باب روز کلیسایی ترجیح داد. این فیلم از نظر فنی دارای نقص‌های فراوان بود، به‌ویژه در صحنه‌های پرجمعیت، در حالی که از نظر دیگران به‌خاطر ساده‌گرایی بسیار مؤثر بود. مثلا" فصل مصلوب کردن عیسی، از آن جمله است. راه مصلوب شدن در "ویادولوروزا"ی اورشلیم در محل واقعی گرفته شده است. در سال ۱۹۳۸، موسیقی متن و مقداری تصاویر درشت به‌این فیلم اضافه شد و کپی‌های تازه‌ای از آن تهیه شد.

در همین سالها، در پاریس سازمانی بنام "سینمای خوب" توسط کشیشان آگوستین "برای ترویج فیلم خوب" تشکیل شد و کلیسا را محل مناسبی برای نمایش فیلمهای خوب‌دانست. پاپ پیوس دهم، ابتدا گفت که در طول ماه روزه کاتولیکها، فیلمهای سینمایی نباید در کلیسا به‌نمایش درآیند، ولی بعدا" در سال ۱۹۱۲ طی یک حکم، رسما" اعلام کرد که حتی نمایش فیلمهای مذهبی در کلیساها ممنوع است زیرا به‌شخصیت مقدس کلیسایی لطمه وارد خواهد ساخت. عیسی مسیح بطور گذرا در فیلم ضد جنگ "**تمدن**" اثر معروف "توماس اینس" به‌کارگردانی "ریموند بی. وست" در سال ۱۹۱۵ دیده می‌شود. در اینجا قهرمان داستان از شلیک اژدر به کشتی مسافربری امتناع می‌ورزد و بخاطر طرفداری از صلح زندانی می‌شود. روح حضرت مسیح (که نقش وی توسط "جرج فیشر" ایفا می‌شود) به‌درون جسم وی حلول می‌کند و برای پایان دادن به‌جنگ، به‌فعالیت می‌پردازد در اینجا هرگز افشا نمی‌شود که جنگ بخاطر چه چیزی بوده و یا قهرمانان آن چه افرادی هستند. درونمایه فیلم حاکی از آنست که کلیه جنگها بد، و نشانهٔ اعمالی شیطانی هستند. هرچند پرداخت محتوایی فیلم بسیار ساده لوحانه بود، و اعلامیه ماه مه ۱۹۱۷ در آن آمده بود و فیلم مزبور با عنوان جدیدی مورد بررسی و اصلاح قرار گرفته و در آن‌پرچم آمریکا

و پیام معروف "ویلسون" رئیس جمهور وقت آمریکا به‌کنگره این کشور گنجانده شد.

هدف، بازتاب ورود آمریکا به‌جنگ جهانی اول و توجیه آن بود. ولی در اینکه آیا "توماس اینس" رضایت داشته که فیلمش را چنین مورد تحریف قرار دهند، در هیچ‌جا چیزی نوشته نشده است.

داستان یهودیان فیلم **"تعصب"** اثر "گریفیث" به‌تعالیم و بالاخره مرگ عیسی ناصری می‌پردازد. در این فیلم نقش عیسی توسط "هوارد گی" ایفا می‌شد. فیلم چندین رویداد تاریخی آن زمان مانند ازدواج در شهر "کانا"، دستگیر شدن زنی به‌جرم فساد، راهی که به‌صلیب ختم می‌شد، و مصلوب شدن مسیح را نشان می‌داد.

در همین زمان در ایتالیا فیلمی موفق به‌نام "کریستوس" به‌کارگردانی "گیولیو آنتومورو" با شرکت "جیوانی پاسکوالی" به‌نقش مسیح ساخته شد. فیلمبرداری در مصر انجام شد و لباسهای بازیگران با اقتباس از تابلوهای معروف مذهبی تهیه شده بود.

در نخستین قسمت از فیلم چهار اپیزودی **"برگهایی از کتاب شیطان"** (۱۹۲۲) اثر "کارل درایر" سینماگر دانمارکی، شیطان خود را به‌شکل یک مرد فریسی درآورده و یهودا را در جهت خیانت به‌مسیح راهنمائی می‌کند. و این نمونه عجیبی از انتقال گناه بشمار می‌آید. در تمام فیلم برداشتی همسان با فیلم **"تعصب"** اثر معروف "گریفیث" است ولی درونمایه آن همان خیانت یهودا به‌مسیح است. نقش مسیح برعهده "هالوارد هوف"، بازیگر دانمارکی بود. چند اثر دیگر این کارگردان نمایشگر رنجها و مصائب مسیح هستند، مانند **"مصائب ژاندارک"** و **"کلام"**، ولی این کارگردان طرح ایجاد فیلمی معروف به‌نام "عیسی مسیح" را به مدت ۲۰ سال دنبال کرد و سرانجام هم موفق به‌ساختن آن شد. هدف "درایر" از این داستان، تبرئه کردن قوم بنی اسرائیل از اتهام به‌مصلوب کردن عیسی بود. داستان فیلم به نحوی طرحریزی شده بود که رومیان را بخاطر مصلوب کردن مسیح مورد ملامت قرار می‌داد، زیرا مصلوب کردن از آداب رومیان بوده است، و دیگر آن‌که زندگی مسیح طبق آداب و رسوم جامعه یهود بررسی می‌شود. وی در این طرح مسائل مربوط به تولد و کودکی مسیح، اسارت و شکنجه‌یحیی تعمیددهنده، وسوسه‌های شیطان، برخی از معجزات شگفت‌انگیز عیسی مسیح، خودکشی یهودا، نزول از صلیب و رستاخیز مسیح را حذف کرده است و توجه بیشتری به‌اصول عقاید و تعبیرات اشتباهی که از آن شده است، دارد. ابهام در نقش مسیح، نقطه عطف داستان است (۱).

فیلم آلمانی **"تاجی از خار"** اثر معروف "رابرت وینه" (۱۹۲۳)، بازگوکننده‌ٔ داستان یک قاتل محکوم به‌اعدام است که در آخرین لحظه‌های عمر، یک کشیش زندگی مسیح را برای وی تعریف می‌کند و صحنه‌های بازگو شده در قالب یک نمایشنامه مذهبی تصویر می‌شود. قاتل مزبور متهم به‌کشتن یک مأمور دولتی است. وی این کار را به‌این دلیل انجام داده که وطنش را از ستم برهاند، ولی با شنیدن داستان زندگی مسیح، توبه‌می‌کند!

در داستان **"بن‌هور"**، کتاب معروف "لیو والاس" زندگی "جودا بن‌هور" و مسیح، همراه با هم پیش می‌رود، ودر چند مورد به‌یکدیگر برخورد می‌کند. در این اثر رویدادهای واقعی و تخیلی با موفقیت در یکدیگر درآمیخته‌اند. در نسخه صامتی که در سال ۱۹۲۶ از این اثر به کارگردانی "فرد نیبلو" ساخته شد، حضور مسیح بطور کلی با نشان دادن یک دست و یا هر دو دستها نمایانده می‌شود. گاهی پاها و یا تنه بدون سر او را در کادر می‌بینیم. البته این نوع پرداختن به‌مسیح همچنانکه فیلم ادامه می‌ـیافت، مسئله‌ای ناراحت کننده می‌شد. بعلاوه دستی که دوربین نشان می‌داد به‌نحو مسخره‌ای سفید، نازک و با انگشتانی بسیار باریک و ظریف بود که بیشتر به‌دست تکیده‌ٔ یک زن می‌مانست. در نسخه‌ٔ اصلی صحنه‌هایی که مسیح در آنها حضور داشت به‌طریقه رنگی فیلمبرداری شده بود. منظره شام آخر، درواقع بازسازی تابلوی معروف "لئوناردو داوینچی" نقاش معروف ایتالیائی بود.



**نمایی از فیلم "زندگی مسیح" محصول ۱۹۰۸**

در سال ۱۹۲۷ فیلم معروف **"شاه شاهان"** اثر "سیسیل ب. دومیل" ساخته شد که به عنوان معروفترین، بحث‌انگیزترین و پرهزینه ـترین فیلم مذهبی که تاکنون ساخته شده، شهرت دارد. داستان فیلم از دوران بزرگسالی عیسی و موعظه‌های او آغاز می‌شود. نیمه اول فیلم به‌حوادث و رویدادهای برگزیده‌ای از زندگی وی می‌پردازد که در دوران رهبانیت وی اتفاق افتاده است، مانند دور کردن هفت گناه کبیره از وجود "مریم‌مجدلیه"، بیرون راندن صرافها از معبد (که پس از این صحنه موضوع وسوسه شیطان گنجانده شده است) و بالاخره تعلیم دعای خداوند. نیمه دوم فیلم بر روی هوای نفس متمرکز است، مانند خیانت یهودا، محاکمه عیسی، راه وی بسوی مصلوب شدن، و رستاخیز، که تقریبا" به دنبال یکدیگر می‌آیند. این فیلم در اصل پانزده حلقه‌ای بود، ولی بعدا" مبدل به‌یازده حلقه شد. چهار حلقه‌ای که حذف شد حاوی صحنه‌هائی مانند سخنرانی برای حواریون و بحث بر سر پرداخت خراج بود. در طول مدت فیلمبرداری همواره یک نفر کشیش فرقه یسوعیون برای مشاوره حاضر بود. به‌منظور حفظ حرمت یهودیان و اعتقادات آنها نیز تلاشهائی شد که زیاد نتیجه‌بخش نبود. از جمله "قیافا" بیش از "یهودا" مسؤل مرگ عیسی معرفی شد. به‌همین منظور فعالیتهای دیگری نیز انجام شد. "ه. ب. وارنر" بازیگر نقش عیسی مسیح، وقتی لباس سر صحنه بر تن داشت با هیچکس جز کارگردان فیلم سخن نمی‌گفت. او را در صورت لزوم به‌حالت پوشیده در واگن دربسته‌ای به‌محل فیلمبرداری می‌آوردند و غذایش را به تنهائی صرف می‌کرد. چون صحنه مصلوب شدن عیسی مصادف با شب کریسمس بود، دعای مخصوص خوانده شد، و هر روز صبح مراسم عشاء ربانی در محل فیلمبرداری انجام می‌شد. روز اول فیلمبرداری نیز با دعای نمایندگان پروتستان، کاتولیک، یهودی، بودایی و مسلمان آغاز شد.

این فیلم، "مریم مجدلیه" را به‌صورت دهشتناکی نشان می‌دهد که به‌شکلی باور نکردنی در ثروت و شکوه فراوانی غرق شده است. در اطراف او جواهر، ابریشم، افراد عیاش و خوشگذران و بردگان، فراوانند. این فصل از فیلم بصورت رنگی فیلمبرداری شده است. بنظر می‌رسد که یهودا معشوق او باشد که بعدا" تغییر شخصیت داده و عاشق یوسف نجار می‌شود وبعد تحت تأثیر برخورد با عیسی گذشته‌اش را بکلی فراموش می‌کند و به‌راه جدیدی قدم می‌گذارد. این داستان برگرفته شده از انجیل، در سطح یک داستان عشقی سه جانبه با زمینه بسیار بدتری سقوط می‌کند.

"ه.ب. وارنر" ایفاگر نقش مسیح، بازی فوق‌العاده‌ای ارائه می‌دهد. چهره و اندام او، آمیزه‌ای از ظرافت و خشونت بود. نخستین برخورد با عیسی، همراه با شگفتی دختر جوانی است که از بینایی محروم است. همراه با جمعیتی در خارج از کلبه، ماهیگیری ایستاده و به‌داستان مردی که در آن کلبه بوده و پاهای فلج پسری را شفا بخشیده گوش می‌کند. دختر را بدرون کلبه می‌برند. دوربین بجای چشمان اوست و ما همه‌چیز را تاریک می‌بینیم. بتدریج

شعاعهای نورانی آغاز به‌پرتو افکنی می‌کنند و هر لحظه آشکارتر می‌شود تا آنکه دخترک، صورت شفادهنده خود را لبخندی که بر چهره دارد، می‌بیند. این صحنه طی مدت بیش از پنجاه سال هنوز هم قدرت خودرابا از دست نداده است. اسقف اعظم کلیسای آمریکا به "وارنر" گفته بود:

"هنگامی که کودکی بیش نبودم، چهرهٔ تو را در فیلم "شاه شاهان" دیدم و حالا هر زمان که از عیسی مسیح سخن می‌گویم، چهره تو را مجسم می‌کنم."

ابوالحسن علوی طباطبایی

با استفاده از کتاب "مذهب در سینما" نوشتهٔ "ایوان باتلر".

●

یادداشت

۱) طرح درایر به‌این شرح است: شخصیت مسیح، سیاسی است و بحث بر سر تصویر اشتباهی است که مردم از ماءموریت وی دارند. مسیح هرگز خودش را از نظرگاه مردم ناجی نمی‌دانست ولی درواقع بتدریج به‌این نتیجه رسید که وی همان ناجی موعود است که از سوی خداوند ماءموریت دارد بر زمین حکمرانی کند. ماءموریت او در جهان خاکی در مرتبه‌ای بسیار عالی قرار دارد و این بیش از آن چیزی است که جنبه اعطای خواسته ملی و سیاسی دارد. انقلاب و جنبشی که مورد نظر مسیح بود جنبه روحانی داشت ولی توده مردم همواره به مسیح تصویری سیاسی و نظامی داده‌اند. او برای پیروانش انجیلی را به‌ارمغان آورده که جنبه تجدید و دوباره‌سازی روحانی دارد ولی توده مردم انتظار انقلابی سیاسی را دارند و این جدال دورنی تشکیل دهنده بخش غم‌انگیز طرح فیلمنامه "درایر" است.

در صحنه‌ای عیسی و مریدانش سوار بر قایق‌اند و مردم در ساحل ایستاده‌اند. یکنفر از او می‌پرسد: "ما را از ظلم و ستم رومیان آزاد نخواهی کرد؟" و عیسی پاسخ می‌دهد که اگر به گفته‌های وی عمل کنند حقیقت را شناخته و رستگار خواهند شد. و بعدا" از آنها می‌خواهد که دشمنان خود را دوست بدارند. و یک نفر سوءال می‌کند "آیا رومیان را هم باید دوست بداریم؟" ولی پاسخی به‌وی داده نمی‌شود و بعد دیگری می‌پرسد "آیا تو همان مسیح موعود هستی یا باید منتظر فرستاده دیگری باشیم؟" در صحنه‌ای دیگر یکی از فریسیان می‌پرسد "آیا باید به‌قیصر روم مالیات بدهیم؟" و مسیح در پاسخ به‌این پرسش سیاسی که می‌توانست مردم را به‌شورشی علیه حکومت وادارد می‌گوید: "به قیصر، آنچه را بدهید که مال او است و به خداوند آنچه را عرضه کنید که به‌وی تعلق دارد." به‌این ترتیب موافقت آشکاری که عیسی با حکومت روم نشان می‌دهد، ایمان مردم را نسبت به‌وی سست کرده و پیروانش رفته رفته متفرق می‌شوند.

(این طرح کلی فیلمنامه "درایر" است. برای مطالعه بیشتر مراجعه کنید به‌مطلبی در این مورد نوشته "دیوید بوردول" ترجمهٔ نگارنده در کتاب ویژه سینما و تئاتر، شمارهٔ ۲ و ۳، دی ماه ۱۳۵۱).

●

«اردن کیرال» و «فصلی درحکاری»

# غریبه‌ها در سینمای ترکیه



●

**اردن کیرال: «تلاش بسیار کردم تا روشهای هالیوودی را به‌کار نبرم».**

●

**تصویری که فیلم «فصلی در حکاری» از زندگی گوشه‌ای از ترکیهٔ امروز بدست می‌دهد، مقامهای دولتی را ناخشنود کرد و نمایش فیلم، ممنوع شد. اما ...**

شکاف میان شهر و روستا، و دارا و ندار، یکی از دستمایه‌های اصلی فیلمسازان ترکیه بوده است. "اسب"، ساختهٔ علی اوزگنتورک ( Ali Ozgenturk ) سرنوشت غم‌انگیز یک روستائی و پسرش را که برای درآوردن خرج تحصیل پسرک به‌شهر می‌آیند، شرح می‌دهد. "رمه"ی یلمازگونی، از هم‌پاشیدگی یک قبیله کرد و ماجرای دردبار سفر آنها به‌شهر برای فروختن گوسفندانشان را حکایت می‌کند.

"فصل درحکاری" آخرین فیلم اردن کیرال ( Erden Kiral )، از دیدگاه دیگری به مسئله می‌نگرد: یک روشنفکر شهری به‌حالت تبعید به‌یکی از دهکده‌های دورافتادهٔ استان حکاری، در اعماق کوههای کردستان، فرستاده می‌شود و در آنجا شروع به‌درس دادن می‌کند.

کیرال، که در ۱۹۴۲ در نزدیکی استانبول به‌دنیا آمد، از راه ساختن آگهی‌های تبلیغاتی پا به‌صحنه سینما گذاشت. "فصلی در حکاری"، سومین فیلم بلند داستانی اواست. این فیلم از روی داستانی که کیرال آنرا "یکی از بهترین رمان‌های امروز ترکیه" می‌داند ساخته شده و فریت ادگو ( Ferit Edgu )، نویسندهٔ کتاب، اثر خود را براساس تجربه‌های شخصی‌اش پدید آورده است. آنچه نظر کیرال را جلب کرد، این واقعیت بود که "یک روشنفکر شهرنشین به‌ناحیه‌ای پرت و دورافتاده می‌رود و با زندگی بس متفاوتی روبرو می‌شود ــ به‌نحوی که انگار در ماه فرود آمده و یا به‌دوهزارسال پیش برگشته است."

کتاب و فیلم، به‌موضوعی می‌پردازند که کیرال آن را به‌عنوان بزرگترین مسئله روزگار ما توصیف می‌کند: مسئله‌ای بنام از خود بیگانگی. "فقط در ترکیه نیست که آدمها احساس غریبگی و از خودبیگانگی می‌کنند. مسائلی که ما از آنها حرف می‌زنیم، در هرجا احساس می‌شود."

فیلم در یکی از دهکده‌های ایالت حکاری جلوی دوربین رفت. در آنجا امکان ارتباط تقریبا" وجود نداشت، و هوای سرد پر سوز و شرایط دشوار زندگی، آزمایشی برای کارگردان، بازیگران و گروه فنی بود تا توانایی‌های خود را بسنجند. کیرال به‌یاد می‌آورد: "گاهی حتی ذهنم یخ می‌بست."

حضور در دهکده، تصورات آنها را دربارهٔ چگونگی ساختن فیلم، تغییر داد. "وقتی دهکده را دیدیم، این او بود که به‌ما دستور داد چه باید بکنیم. سیصد سال از عمر این روستا می‌گذرد و عجیب چشم را می‌گیرد. ازبیرون ساکت و آرام بنظر می‌رسد، ولی در درون آن غوغا و کشاکش و اختلاف تاسرحد انفجار وجود دارد."

کیرال در فیلمسازی، شاگرد مکتب طبیعی‌ــ گرایی (ناتورالیسم) نیست. می‌گوید: "سعی کردم فیلم صامتی بسازم، زیرا مناظر گیرا و مسحور کننده‌ای را در دسترس داشتم. سعی کردم بجای کلمات، بیشتر به‌کمک تصویر با تماشاگر حرف بزنم. تلاش بسیار کردم تا روش‌ـ های هالیوودی را بکار نبرم. متاءسفانه، سینمای ترکیه تحت تاءثیر هالیوود بوده. در این فیلم کوشیدم تصویری از روحیات مردمی بدست بدهم که صدها سال دچار غم و اندوه بوده‌اند، اما در درون آنها توفان به‌پاست."

حساسیت نقش‌های اصلی و بیزاری کیرال از ستارگان سینمایی باعث شد که او برای نقش‌های اساسی، چند بازیگر تئاتر را انتخاب کند. برای تطبیق دادن شیوه‌های بازیگری آنها با دوربین، سخت کار کرد، و سرانجام توانست از تلاش خود نتیجهٔ خوبی بگیرد. نقش معلم را گنکو ارکال ( Genco Erkal )، یکی از برجسته‌ترین بازیگران تئاتر ترکیه بازی کرده است. او بی‌آنکه احساساتی شود، شخصیت معلم را با ظرافت و قدرت تمام می‌آفریند.

●

همنشین او، یک قاچاقچی به‌نام هلیت ( Halit ) است که نقش او توسط ارکان یوسل ( Erkan Yucel )بازی شده‌است. حرفهٔ هلیت، او را مجبور به‌زندگی در کوهستان کرده است، اما آرزوی آرام گرفتن و ساختن خانه‌ای در شهر را در سر دارد. هلیت خود را در میان اهالی ده غریبه می‌داند، هرچند که از بسیاری جهات، نمایندهٔ فرهنگ و جهان‌بینی آنهاست. با این همه برخلاف آنان، در مقابل مرگ و مصیبت احساس درماندگی نمی‌کند. به معلم می‌گوید: "غریبه‌ها را دوست دارم، چون خود من هم غریبه هستم."

"فصلی در حکاری" شباهت زیادی به‌فیلم ایتالیایی "مسیح هرگز به‌اینجا نیامد"، ساختهٔ فرانچسکو رزی، دارد که ماجرای یک تبعیدی سیاسی را در یکی از روستاهای کوهستانی جنوب ایتالیا در خلال سالهای سی بازگو می‌کند.

کیرال پیش از ساختن فیلم خود، کار رزی را دیده بود: "باید اعتراف کنم که در یک مرحله نگران بودم که کار من به‌فیلم "مسیح هرگز به‌اینجا نیامد"، که خیلی از آن خوشم آمده بود، شباهت پیدا نکند."

فیلم کیرال دگرگونی تدریجی در جهان ــ بینی معلم و طرز برخورد روستائیان با او را دنبال می‌کند و آنگاه که آنان به‌محدودیت‌های یکدیگر پی می‌برند، سرگشتگی و احساس ترحم آنها به‌گونه‌ای احترام متقابل تبدیل می‌شود.

خوش‌بینی فیلم، از این اعتقاد کیرال ریشه می‌گیرد که میان دنیاهای متفاوت می‌توان ارتباط برقرار کرد. او همچنین احساس می‌کند که خود بازیگران و کارکنان فیلم توانستند نوعی تماس با روستائیان برقرار کنند، هرچند که مسئلهٔ زبان، حل نشده باقی ماند (بازیگران فقط ترکی حرف می‌زدند و بسیاری از روستائیان فقط کردی). با این‌حال، به‌رغم مشکل زبان، بازیگری که نقش معلم را برعهده داشت در چشم کودکان، آموزگاری واقعی در مدرسهٔ محقر روستا بود، و آنها مشتاق بودند که به‌درسهای او گوش فرادهند. معلم‌های منطقه به‌کارکنان فیلم گفته بودند که به‌علت هوای نامساعد، کار در خانه، و مخالفت والدین، کشاندن بچه‌ها به مدرسه بسیار دشوار است. فیلم، برخی از این مسائل اجتماعی را نادیده می‌گیرد و در طی داستان روی روابط شخصی تاءکید می‌کند. با این همه، تصویری که از زندگی در گوشه‌ای از ترکیهٔ امروز بدست می‌دهد، مقامهای دولتی را ناخشنود کرد. نمایش فیلم ممنوع شد. زیرا، به‌گفته کیرال، تصور این بود که فقر و سیه‌روزی را بیش از حد نشان می‌دهد. اما با رسیدگی به دادخواست کارگردان در یک دادگاه پژوهشی، این تصمیم لغو شد و فیلم، از ۱۹۸۳ که روی پرده‌رفت، چند جایزه در جشنواره‌های اروپایی نصیب خود کرده است.

کیرال اکنون فیلمی را برای تلویزیون آلمان می‌سازد ــ یک داستان عاشقانه که در یونان فیلمبرداری می‌شود و ارکان یوسل بازیگر آن است. او امیدوار است که ساختن یک فیلم بلند داستانی را دربارهٔ تبعیدی‌های سیاسی ترک در آلمان شروع کند.

## «علی اوزگنتورک» و فیلمهایش



**"برای من، مهم‌ترین چیز این نیست که چه می‌گویم و یا چه داستانی را تعریف می‌کنم. نکتهٔ مهم اینست که چگونه حرف می‌زنم."**

**با این گفته، علی اوزگنتورک، ۳۶ ساله، کودکی‌اش را در دهکده‌ای در نزدیکی ادنا، جنوب ترکیه، به‌یاد می‌آورد. در آن زمان، یک آواز اندوهناک عزاداری چنان بر او تاءثیر گذاشت که به‌خود گفت: "اگر روزی به‌آرزویم برسم و فیلم بسازم، کار من باید مثل این آواز، ساده و صمیمی باشد."**

**"حزال" ( Hazal )، نخستین فیلم داستانی او، که داستان ازدواج اجباری زنی با یک کودک است، جوایز اول جشنواره‌های پراد ( Prades ) در فرانسه، سان سباستیان در اسپانیا و مانهایم در آلمان غربی را بدست آورد.**

**"اسب"، دومین فیلم بلند او ماجرای یک مرد روستایی را بیان می‌کند که چگونه خود را به آب و آتش می‌زند تا فرزندش تحصیل کند و آدم دیگری شود.**

**علی اوزگنتورک، بزرگترین فرزند یک خانواده روستانشین اهل ادناست ( خانوادهٔ علی مجموعا "۹ فرزند داشت). او در نوجوانی به‌تئاتر رو آورد و در شانزده‌سالگی به‌علت تشکیل یک گروه نمایشی سیار، با ماءموران محلی در افتاد. بعدا "به‌عنوان بازیگر حرفه‌ای به‌تئاتر شهرداری ادنا پیوست: "من حتی نقش اتللو را بازی کردم، نه به‌این‌دلیل که خوب بازی می‌کردم، بلکه به‌این علت که چون رگ و ریشه‌ام به‌یک خانوادهٔ عرب می‌رسید، از سایر بازیگران سیه‌چرده‌تر بودم. در نتیجه، اتللو در این نمایش تقریبا "سیاه بود!"**

**به‌استانبول که رفت، سه‌سال تمام در گروه "تئاتر خیابان" به‌کارگردانی پرداخت. این گروه تئاتری در خیابانها و میدان‌های‌شهر نمایش‌هایی را که اکثرا "راجع به مسائل اقتصادی و سیاسی روزمره بود، آجرا می‌کرد. اما با به‌قدرت رسیدن نظامیان در سال ۱۹۷۱، عمر تئاتر خیابان نیز به‌پایان رسید، و در این زمان بود که اوزگنتورک به‌طرف فیلمسازی تغییر مسیر داد. دو سال دستیار چند فیلمبردار بود و آنگاه شروع به‌ساختن فیلمهای خود کرد، چهار فیلم کوتاه اول او ــ "فرهاد"، "حرام"، "کارگری را با تیر زدند" و "گل میخک" ــ توجه دوستداران سینما را در جشنواره‌ها و محافل روشنفکری ترکیه برانگیخت.**

**اوزگنتورک، پیش از ساختن "حزال" و "اسب"، با کارگردانهایی مانند یلماز گونی و عطیف یلماز کار کرد. او در حال حاضر سرگرم ساختن سومین فیلم بلند خود است. برای آن هنوز نامی انتخاب نکرده، اما می‌گوید: "این فیلم داستان یک زندانی‌ست که به‌مرگ محکوم شده است."**

**اوزگنتورک دربارهٔ ابراز علاقهٔ غرب به سینمای جهان سوم چه نظری دارد؟ آیا این صرفا "یک مد زود گذر است، یا جستجویی برای یافتن دنیایی مرموز و غریب؟**

**از دیدگاه اوزگنتورک، "ما نمی‌توانیم جریانهای فرهنگی و هنری را از سیاست و اقتصاد جدا کنیم. وقتی غرب از نظر اقتصادی** و سیاسی با جهان سوم درآمیخت، طبیعی بود که از نظر فرهنگی نیز گرایش‌هایی داشته باشد. از همین‌رو می‌بینیم که به‌هر چیز عجیب و رمز‌آلود، نشناخته و متفاوت، اظهار دلبستگی می‌کند. این واقعیت است و چنین واژه‌هایی نباید ماراوحشت‌زده کند یا بترساند. من شخصا "معتقدم که از محیط های پر رمز و راز و فرهنگ عامه باید استفاده کرد. اما برای من مسئله این است که چگونه آنها را با داستانی که می‌گویم تلفیق کنم؟ چطوری آنها را به‌زبان سینما درآورم؟ آیا وقتی یک قصهٔ امروزی را بیان می‌کنم می‌توانم رنگ و بوی نقاشی مینیاتور، ویا شعرشرقی هزاران سال را به آن بدهم؟ چخوف این‌کار را کرد، و گابریل گارسیامارکز خیلی زیبا دارد آنرا انجام می‌دهد. هردوی آنها در نوشته‌هایشان از عناصر عجیب و غریب و فرهنگ عوام بهره می‌گیرند."

اوزگنتورک معتقد است‌که فیلم خوب از هرکجا که بیاید، همیشه با استقبال روبرو می‌شود "اما قبلا" این استقبال عمدتا "به‌محافل روشنفکرانه و یا جشنواره‌ها محدود می‌شد. یک فیلم مجارستانی، مصری، الجزایری یا ترکیه‌ای می‌توانست در یک جشنوارهٔ جهانی موفقیت بزرگی داشته باشد، امادر سینماهای عمومی جدی گرفته نمی‌شد. این نوع سینما، محدود و بسته بود اما حالا وضع فرق کرده است."

از نظر اوزگنتورک، این تغییر وضع، زائیدهٔ آگاهی روزافزونی‌ست که جهان سوم به هویت خویش پیدا می‌کند. "هرچه بیشتر از هویت، سنت‌ها و مردم خویش آگاه باشیم، فیلمهای بهتری خواهیم ساخت."

*از ماهنامهٔ "میدل ایست" ــ مارس ۱۹۸۴*

## سال شمار سینمای پس از انقلاب - ۴ | ۱۳۵۹

"سال شمار سینمای پس از انقلاب" بررسی سال به سال رویدادهای سینمایی ایران در پنج سال اخیر است. عمده تکیه مطلب، بر روی فیلمهای ایرانی به‌نمایش درآمده در هر سال است و سایر مسائل به‌طور گذرا مورد اشاره قرار خواهد گرفت.



"طلوع انفجار"، ساختهٔ پرویز نوری

# سال ارزیابی

سال ۱۳۵۹ را می‌توان سال‌ارزیابی نامید. فیلمسازان ودست‌درکاران سینمای ایران، به ارزیابی چندوچون شرایط فیلمسازی پرداختند و حاصل آن، هفت فیلم از سینمای حرفه‌ای بخش خصوصی بود که به نمایش عمومی درآمد. به اضافهٔ چند فیلم بلند دیگر از نهادهای دولتی. فیلمها، عموما کار اول سازندگانش بود.

■ **از فریاد تا ترور** کارگردان، نویسندهٔ فیلمنامه و سازندهٔ موسیقی متن: منصور تهرانی ◦ فیلمبردار: محمد قاضی ◦ تهیه‌کننده: محمد رضا محمدیاری ◦ بازیگران: مصطفی طاری، فریده ورجاوند، عزت‌الله رمضانی‌فر، ایرج رضایی، مسعود طالعی، تورج مهرزاد، مازیاربازیاران، کاظم افرندنیا ◦ محصول پوریکا فیلم ◦ سیاه و سفید، ۳۵میلیمتری، ۱۰۰ دقیقه.

"از فریاد تا ترور"، همچنان بیانگر تب و تاب ساواک و شکنجه و شعار و مبارزهٔ مسلحانه علیه رژیم شاه (موضوعهای مد روز آن‌زمان) است. فیلم، داستان سه‌دوست همکلاس است که پس از پانزده‌سال، به یکدیگر می‌رسند. حسین معتاد به موادمخدر شده، داوود رانندهٔیک تیمسار (مقام امنیتی) است، ورضا در یک سازمان مخفی ضد رژیم فعالیت می‌کند. رضا از داوود می‌خواهد که سازمان او را در طرح کشتن تیمسار کمک کند و رضا هم می‌پذیرد. سرانجام، حسین درخیابان (بر اثر اعتیاد) می‌میرد، داوود در جریان عملیات رضا وگروهش برای قتل تیمسار کشته می‌شودو رضا درحالی که زخمی شده، از مهلکه می‌گریزد.

فیلم با داستان پرشاخه‌اش، از پرداختن به تمامی جنبه‌هایی که به سویش رفته است، باز می‌ماند. فیلم، مملو از حرکتها و جمله‌های ساختگی و کلیشه‌ای، با پرداختی نازل است. "از فریاد تاترور"، نمونهٔ قابل مثالی از تسلط دیدگاه فیلمهای صرفا حادثه‌ای و پلیسی، در فیلمهایی است که اصطلاحا" انقلابی" خوانده می‌شد. رفتار گروه مخفی و سرپرست آنها، دقیقا مانند گروههای گانگستری فیلمهای ایتالیایی (یا فارسی)است ــ با گفتاری که تناقض آن با حرکات آنها، همخوانی غیرقابل تخملی را باعث می‌شد؛ هرچند که به عنوان یک فیلم حادثه‌ای نیز دارای ضعفهای فراوان بود. این فیلم، اکنون پروانهٔ نمایش ندارد.

■ **عصیانگران** ◦ کارگردان: جهانگیر جهانگیری ◦ فیلمنامه: کریم بهی ◦ فیلمبردار: علی صادقی ◦ تهیه‌کننده: جواد گلپایگانی ◦ بازیگران: جواد گلپایگانی، گرشارئوفی، نگین، نعمت‌الله گرجی ◦ محصول پوریکا فیلم ◦ سیاه و سفید، ۳۵میلیمتری، ۹۰ دقیقه.

درکنار فیلمهای مربوط به ساواکو شکنجه و...، فیلمهایی که دربارهٔ دهقان و زمین و روستا و خان ساخته می‌شد، شمار قابل‌توجهی از فیلمهای پس از انقلاب را تشکیل می‌دهد. این‌فیلمها نیز همانند دستهٔ اول، عموما" حادثه و مسائل عاطفی را اصل قرار می‌دهند و موضوعهایی که ظاهرا" اساس فیلم را تشکیل می‌دهند، در سطح می‌گذرند. "عصیانگران"، یکی از این فیلمهاست.

فیلم، داستان ستم‌خان و شورش مردم روستا علیه اوست: وقتی که خان پدر مجتبی را می‌کشد و زمین او را تصاحب می‌کند، مجتبی با کمک دوتن از خویشانش تصمیم می‌گیرد مردم روستا را به حرکت علیه‌خان برانگیزاند. خان که خطر را احساس می‌کند، درصدد مقابله با مجتبی ویارانش برمی‌آید اما سرانجام، مردم که ازستم خان به‌تنگ آمده‌اند، خانهٔ اوراآتش می‌زنند و خان و پسرش را می‌کشند.

■ **کرکسها می‌میرند** ◦ کارگران: جمشید حیدری ◦ فیلمنامه: منصور تهرانی ◦ فیلمبردار: شکرالله رفیعی و محمد قاضی ◦ موسیقی متن: منصور تهرانی ◦ تهیه‌کننده: هادی مشکوة ◦ بازیگران: داوود رشیدی، مصطفی طاری، اسماعیل محرابی، عزت‌الله رمضانی‌فر، مسعود طالعی، نصرالله برادران، عباس پیشکار، شاهین ◦ سیاه و سفید، ۳۵میلیمتری، ۱۰۰ دقیقه.

ویژگیهای سایر فیلمهای دسته اول آثار پس از انقلاب را، در این فیلم نیز می‌توان نشان گرفت. "عباسقلی خان" راهنمای یک هتل‌بزرگ است که مسافران آن، اغلب توریستها و سرمایه‌داران خارجی هستند وعباسقلی خان با تملق و سرکیسه‌کردن آنها، درآمد خوبی دارد. پسرش "امیر"، و دوست او "عزیز" که فعالیتهای مخفی ضد رژیم شاه‌می‌کنند، مدام با عباسقلی خان بخاطر شیوهٔ زندگیش کلنجار می‌روند. انقلاب که می‌شود، توریستها می‌روند، هتل چهارستاره هم دیگر رونق خود را از دست می‌دهد و دوران پردرآمد عباسقلی‌خان به‌آخر می‌رسد.

■ **جستجو** ◦ کارگردان و نویسندهٔ فیلمنامه: امیرنادری ◦ فیلمبردار: بهرام مولایی ◦ تهیه‌کننده: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران ــ ۱۶ میلیمتری، سیاه و سفید، ۱۰۰ دقیقه، مستند. نمایش داده شده در تلویزیون.

در طول انقلاب، بسیاری ناپدید شدند. در روزنامه‌ها، هرروز دهها آگهی "گمشده" به چشم می‌خورد، و عدهٔ بیشماری، چشم انتظارعزیزان گمشدهٔ خود هستند. درجریان کشتار رژیم در زمان انقلاب، شهدای بی‌نام و نشان فراوانی بودند که جسدهایشان بی‌آن‌که بستگانشان بدانند در بهشت زهرا دفن شد، به دریاچهٔ قم ریخته شد، یا در لابلای زباله‌ها پوسید. بسیاری از آن گمشده‌ها، درمیان این‌شهدای گمنام بودند.

اگر این فیلم امضای "امیرنادری" را نداشت و اگر نادری چندفیلم ارزشمند و ماندنی ــ همچون "تنگنا" ــ در پرونده نداشت، می‌شد از "جستجو"، آسان گذشت. اما نام نادری، درنگو تامل می‌طلبد. تاملی که در پایان، تاسف برمی‌انگیزد. برخلاف گزارشهای تصویری آبکی و سهل‌الوصولی که دربارهٔ انقلاب ساخته شد، "جستجو"روایتی متفاوت از انقلاب است که به موضوعی کمتر مورد توجه، از دیدگاهی تازه نظر می‌کند. علاوه برآن که نادری موضوعی بکر را انتخاب کرده، منابع اوبرای استناد بخشیدن به جستجویش، کافی و در خورموضوع است اما همهٔ اینها، در پرداخت به هرز رفته است. ایراد مهم و اصلی فیلم، این است که بیش ازاندازه کش‌آمده، و موضوع و موادی که‌حداکثر می‌توانسته دستمایهٔ یک فیلم خوب نیم‌ساعتی باشد، تا ۱۰۰ دقیقه کش آمده که حاصلش، جز ملال و تکرار نیست. مدام تصویر طولانی آدمهای ساکت که به دوربین زل زده‌اند، مدام تصویر طولانی آدمهایی که در خرابه‌ها و گورستانها جستجو می‌کنند، ومدام تصویرهای طولانی و





"خونبارش" ساختهٔ امیر قویدل
"زنده باد..." ساختهٔ خسرو سینایی

تکراری دیگر، که از حیث آرایش صحنه به فیلمهای بیضایی می‌مانندو از جهت درازا، به فیلمهای شهید ثالث. به علاوه، آن سمبل‌سازی آغاز فیلم، از فیلمسازی مانند نادری، دور از انتظار است: چسباندن چند تکه تصویر سیم‌خاردار و مشت و جمعیت، که یعنی ایجاز درنمایش اختناق و ظلم و اعتراض و انقلاب، بیشتر به‌کار آماتورهای تازه‌کار می‌آید. به‌ویژه وقتی که می‌بینیم نادری ــ بازیبایی ــ در همین فیلم با نمایش مغازه‌های بسته و بازارهای خلوت و گذاشتن صدای گلوله‌هایی از دور برآن، روزهای اعتصاب و انقلاب را تداعی می‌کند، آن‌ضعفهای فیلم بیشتر خودنمایی می‌کند. نادری پس از تنگسیر (و در لحظه‌هایی از همین فیلم) به دلایلی که جای بحثش در اینجا نیست، لحن عوض کرد و شیوه‌ای دیگر پیش گرفت که به رغم آشنایی زمینه‌ها و گنجیدن‌شان در همان فضای آشنای آثار نادری، صمیمیت و اصالت فیلمهای گذشتهٔ او را ندارد. "انتظار" و "مرثیه" در این رده قرار دارند و "جستجو"، ادامهٔ این چرخش نادری است.

■ خونبارش ◦ کارگردان: امیر قویدل ◦ فیلمنامه: قویدل و رسول صدر عاملی ◦ فیلمبردار: علی مزینانی ◦ موسیقی متن: مرتضی حنانه ◦ تهیه‌کننده: رسول صدر عاملی ◦ بازیگران: علی غفوری سبزواری، قاسم دهقانی سنگستانی، عباس اسدی ــ ۳۵ میلیمتری، رنگی، ۱۱۸ دقیقه.

در روز ۱۷ شهریور ۱۳۵۷، سه‌سرباز که نمی‌خواهند دستشان به خون مردم آلوده شود، با سلاحهایشان‌فرار می‌کنند و به مردم می‌پیوندند. مقامهای ارتش که نمی‌خواهند این عمل باعث تشویق سربازهای دیگر به فرار شود، درصدد دستگیری آنها برمی‌آیند. نیمه شب، ارتش و ساواک به مخفیگاه آنها حمله می‌کنند. یکی از سربازان کشته می‌شود و دونفر دیگر، دستگیر می‌شوند.

مشکل اساسی فیلم، به رغم آن که سازنده‌اش اصرار در گزارش بودنش دارد، همان گزارش بودنش است. اطلاق این عنوان به فیلم، احتمالا گریز گاهی است برای توجیه نرفتن به سوی تحلیل. سه‌سرباز فراری براساس کدام منافع و دیدگاههای مشترک‌باهم متحد می‌شوند؟ "محمدی" معتقــدات مذهبی دارد اما آن‌دونفر دیگر، ظاهرا "چنین نیستند (دست کم در فیلم، چیزی دراین‌باره نمی‌بینیم ونمی‌شنویم). از حرفهای جسته و گریخته‌شان درمی‌یابیم که هرسهاز خانواده‌هایی تنگدست هستند، اما مگر بسیاری از سربازان دیگر که فرارنمی‌کنند، مانندآنها نیستند؟ پس چرا آنها فرار نمی‌کنند؟ از حرفهایشان پیداست که آگاهیهــای گنگ و شکل نیافته‌ای درمورد مبارزهٔ مردم دارند اما انگیزهٔ اصلی فرارشان، حــس نوعدوستی و پرهیز از برادرکشی است ونه منافع و عقایدمشترک. بنابراین، نقش فیلمساز در این میان چه می‌شود؟ تحلیل ساخت اجتماعی نظام وساخت ارتش را درچنین‌نظامی که فرزندان مردم (سربازان) را درمقابل مردم قرار می‌دهد، درکجای فیلم باید جستجو کرد؟

درفیلم، سربازی هست که ظاهرا "آگاهی دارد اما جسارت حرکت ندارد و مدام در سودای یک "فکر اساسی" ــ و لابد بی‌خطرــ برای فرار است. او به‌خوبی نمایندهٔ سربازانی از این دست و نیز، روشنفکرانی است که می‌کوشیدند بی‌حرکتی خود را، با سفسطه توجیه کنند. سرباز دیگری، یکی دوبار از مقابل دوربین‌می‌گذرد و به‌طرز وقیحانه‌ای از مردم صحبت می‌کند. او و آن گروه سربازانی که همزمان با کشتار میدان شهدا، دریادگان محفل رنگو رقص بەراه انداخته بودند، چەماهیتی دارند؟ آن سربازانی که درّ همان زمان مردم را به گلوله‌می‌بستند، چطور؟ آگاه بودند یا ناآگاه؟ نمی‌دانیم، زیرا فیلم به‌آنها بهاء نمی‌دهد.

پس از فرار سه‌سرباز، "خونبارش" به‌کلی تبدیل به یک فیلم حادثه‌ای می‌شودو این‌را، بیشتر پرداخت فیلم تشدید می‌کند. در حالی که فضای خانهٔ "دهقان"، بهترین زمینه را برای پاسخگفتن به بسیاری از پرسشها، آماده می‌کند، فیلمساز، تا پایان به تعقیب وگریز می‌پردازد و آن گفتگوی شب آخر برбالای پشت‌بام هم مشکلی را حل نمی‌کند. قویدل درپرداخت فیلم، به شدت تحت‌تاثیر استادش "ساموئل خاچیکیان" است. او که در چند فیلم، دستیار خاچیکیان بوده، در استفاده از لنزها، انتخاب زاویه، حرکتهای دوربین، نورپردازی و مونتاژ، از استاد پیروی کرده و این موضوع، بیشترین دلیل را درچرخش فیلم به‌سوی یکاثر حادثه‌ای ــ جنایی دارد. به‌ویژه که‌فیلمبردارش ــ علی مزینانی ــ نیز کار را از خاچیکیان آموخته و فیلمبردار چندفیلم او هم بوده است. یک ایراد فنی فیلم، که چشم را آزار می‌دهد، کیفیت تصویرهای آن است: به علت فیلمبرداری اغلب صحنه‌ها در شب، و نیز ضبط آنها به طریقهٔ ۱۶ میلیمتری که بعدا به ۳۵میلیمتری تبدیل شده، رنگ و نور صحنه‌ها بداست. موسیقی متن فیلم، چنان برگردهٔ فیلم‌سوار است وگاهی چنان‌جیغ می‌کشد که انگار با تصویر، سرناسازگاری دارد. غفوری و دهقان، که خود دوتن از حماسه‌آفرینان واقعی ماجرا هستند، به رغم بی‌تجربگی‌شان، درمقابل‌دوربین حضوری غافلگیرکننده دارند.

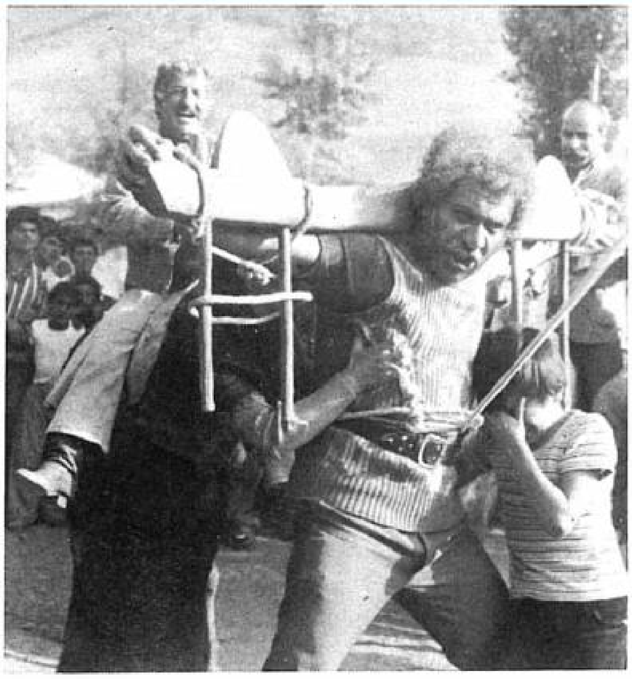
باهمهٔ نقصها، خونبارش را به دلیل صداقتش درگزارش از یک حماسه، و پرهیز از افراط در شعارگویی، راحت‌می‌شود تماشا کرد.

■ در پنهان ◦ کارگردان وتهیه‌کننده: رامین تیامی ◦ فیلمبردار: مسعود ترکمنی ◦ محصول صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران (تلویزیون آموزشی) ــ ۱۶ میلیمتری، رنگی، ۷۰ دقیقه، مستند ◦ نمایش‌داده شده درتلویزیون.

این فیلم به مسئلهٔ الکلیسم می‌پردازد و ریشه‌های فرهنگی واجتماعی واقتصادی این پدیده را بررسی می‌کند. متاسفانه، "در پنهان" را ندیده‌ایم.

■ زنده‌باد... ◦ کارگردان: خسروسینایی ◦ فیلمنامه: سینایی، غلامعلی عرفان ◦ فیلمبردار: فریدون قوانلو ◦ تهیه‌کننده: هوشنگ‌کبیر ◦ بازیگران: ثریاقاسمی، مهدی هاشمی، غلامرضا طباطبائی، اسماعیل محمدی، چهرآزاده ◦ محصول سازمان سینمایی بهدید ــ ۳۵میلیمتری، سیاه و سفید، ۱۰۰ دقیقه.

مهندس محمود، مدیریت تحصیل کرده و نسبتا "مرفه که می‌خواهد بدون دخالت در سیاست، خودو خانواده‌اش زندگی بی‌دردسری داشته باشد. در پاییز سال ۵۷، هنگامی که خیابانها صحنهٔ برخورد مردم با نیروهای نظامی رژیم شاه است، یک روز محمود برای خرید از خانه‌خارج



"عصیانگران" ساختهٔ جهانگیری



"سرباز اسلام" ساختهٔ امان منطقی

می‌شودو ناگهان خود را در میان درگیری می‌بیند. دختران محمود، برای این که پدرشان بتواند وارد خانه شود، در را باز می‌گذارند، اما جوانی که از سازماندهندگان تظاهرات و تحت تعقیب ساواک است، به‌خانهٔ آنها پناه می‌آورد. پس از او، محمود نیز به خانه می‌رسد و سعی می‌کند او را از خانه‌اش براند. دو مامور ساواک که محل مخفی شدن جوان را کشف کرده‌اند، وارد خانه می‌شوند و محمود به اتفاق جوان پناهنده موفق به‌مقابله با آنها می‌شوند. با این حال، چندمامور دیگر، در بیرون از خانه کمین کرده‌اند. جوان پناهنده با لباس مبدل از خانه خارج می‌شود اما مورد شناسایی قرار می‌گیردو به‌سویش‌تیراندازی می‌شود. محمود از خانه بیرون می‌آید و فریادکنان، اعتراض می‌کندولی گلوله‌ای برقلبش می‌نشیند.

"زنده‌باد..." به رغم همهٔ کاستی‌هایش، فیلمی حساب شده است‌وسینایی‌بی‌آن‌که‌جمعیت‌وتظاهرات ودیگر جنبه‌های بیرونی انقلاب را نمایش دهد، بدون فرصت‌طلبی‌های رایج آن زمان و شعارپراکنیهای افراطی برای سوءاستفاده از احساسات تماشاگران، نخستین فیلم بلند سینمائیش را برای نمایش عمومی عرضه می‌کند. او سابقه‌ای ممتد و طولانی در مستندسازی دارد.

محمود، یکی ازروشنفکران بیگانه با مردم است‌که به رغم‌آگاهیش از واقعیتهای جامعه، به نقش و توانایی مردم در دگرگون‌کردن این واقعیتها بها نمی‌دهد. او درجایی از فیلم، اعتراف می‌کند که‌از شدت فراوانی مبارزانی که ثابت قدم نبوده و خود را فروخته‌اند، دچار یاس شده است ـ دراین زمینه، نه یک اتاق کتابی که خوانده می‌تواندآگاهش کند و نه چند تا مدرک لیسانس و فوق لیسانسی که دارد. اما آن‌جوان کوتاه قد که به‌قول خودش‌نه‌به‌اندازهٔ اوکتاب خوانده ونه‌چندتا مدرک تحصیلی دارد، بسیاری از واقعیتهارا با گوشت و پوست خود حس‌کرده ومی‌شناسد. او هرچند نمی‌تواند با بیانی علمی ـ آن‌گونه که‌محمود می‌پسندد ـ این واقعیتها را بازگو و تحلیل کند اما بازبانی ساده واز دل برآمده، حرفش رامی‌زند... وچنین رو درروی‌ست که ممکن است تلنگری براین آگاهان ناآگاه باشد.

چنین منطقی، البته پذیرفتنی است اما در فیلم، این برخورد، تنها به یک "بحث" تبدیل شده است. یک بحث روشنفکرانه، باکلامی استیلیزه، که نمی‌تواند با تماشاگرش رابطه برقرار کند. از همین‌روست که درپایان، به کوچه‌زدن محمود، و اعتراض کردنش، غیرموجه و نامنتظره جلوه می‌کند. هرچند که سینایی در این بحث به‌همهٔ جوانب پرداخته و نشان می‌دهد که حواسش جمع است اما مشخص نمی‌شود که او از چه دیدگاهی داوری می‌کند و افقش چیست. این بی‌خطی، در سراسر فیلم گسترده است، حتی در نام فیلم: نمی‌گوید که زنده‌باد کدام طرز فکرو کدام الگو، اما آیا نه حتی زنده‌باد آزادی؟

پدر محمود، چشم‌انداز آیندهٔ محمود و افرادی نظیر اوست. گویا در جوانی به زندان ماموران امنیتی افتاده، امابعد مایوس شده و به مال‌اندوزی پرداخته است. در واپسین سالهای‌عمر هم، حریصانه، برگنج پنهانش می‌افزاید ولی اعتراف می‌کند که نمی‌داند این همه‌سال برای چه زیسته و اکنون به چه‌امیدی زنده است. "زنده‌باد..." فیلمی خوش ساخت است. طباطبایی که گویا کار اولش‌درسینماست، بازی‌خوبی دارد اما مهدی هاشمی به‌رغم آن همه درخششی که در تئاتر داشته، در فیلم حضوری چشمگیر ندارد و انگار که، دوربین او را "گرفته" است. پروانهٔ نمایش این فیلم، پس از اکران اول تهران، لغو شد.

■ سرباز اسلام ◦ کارگردان: امان منطقی ◦ فیلمنامه: فتح‌اللـــه منوچهری ◦ فیلمبردار: نصرت‌الله کنی ◦ تهیه‌کننده: ستارهریسی ◦ بازیگران: فیروز، سعیدسیدزاده، شیرین گلکار، حسین‌خانی‌بیک، گیتی‌فروهر، کیومرث ملک‌مطیعی ـ ۳۵میلیمتری، سیاه و سفید.

خواهر یک جوان‌مبارز، دل به عشق یک‌افسر جوان ارتش می‌بندد. درزمان انقلاب، افسر جوان که پدرش از وابستگان رژیم شاه است، تحت تاثیر مبارزات مردم و معشوقش و برادر او، به رژیم پشت‌می‌کندو به انقلاب می‌پیوندد.

گویاترین توصیفی که ازاین فیلم می‌توان کرد، این است: فیلمی از امان منطقی. نکتهٔ قابل اشاره، این است که "سربازاسلام" برنامهٔ افتتاحیه سینمایی بود که در سال ۱۳۵۹ به‌نام "شهرقیام" درقم گشوده شد. پروانهٔ نمایش این فیلم، در همان سال، لغو شد و بعدها نیز اجازهٔ نمایش نگرفت.

■ سندزنده ◦ کارگران و تهیه‌کننده: اصغر بیچاره ◦ فیلمبردار: فریدون قوانلو ◦ موسیقی متن: مرتضی حنانه ـ ۱۶میلیمتری، رنگی، ۱۰۰ دقیقه، مستند.

به‌وسیلهٔ فیلم و عکس، تاریخ معاصرایران‌و مبارزات مردم علیه رژیم شاهنشاهی از زمان روی‌کار آمدن رضاخان تا پیروزی انقلاب، مرور می‌شود. "سندزنده"، سال بعد تنها در جشنوارهٔ میلاد به نمایش درآمد و متاسفانه آن راندیده‌ایم.

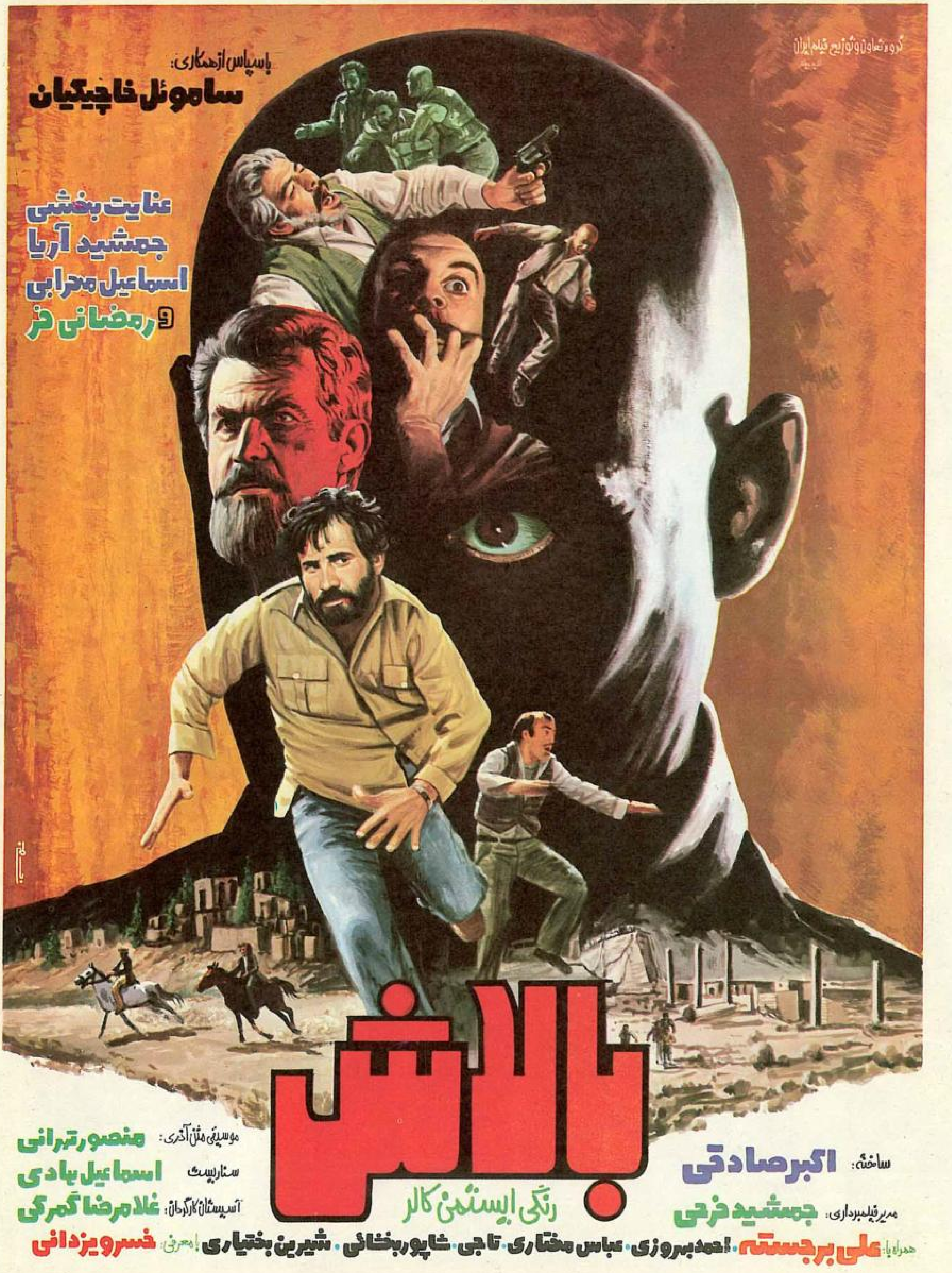
■ طلوع انفجار ◦ کارگران: پرویز نوری ◦ فیلمنامه: محمد علی‌عرفی نژاد ◦ فیلمبردار: رضامجاوری ◦ تهیه‌کننده: غلامرضا قیصریه ◦ بازیگران: داوود رشیدی، مینو ابریشمی، عنایت بخشی، جهانگیر فروهر ◦ محصول رمس‌فیلم ـ ۳۵میلیمتری، سیاه و سفید، ۱۰۰ دقیقه.

درجریان انقلاب که رژیم شاه ناچار می‌شود به‌تدریج زندانیان سیاسی را آزا کند، "جهاد" نیز پس از ۱۳سال از زندان آزاد می‌شود و می‌بیند که پسر ۲۱ساله‌اش "رسول"، از پنج‌ماه پیش، ناپدید شده است. جهاد طی گفتگویی با نامزد پسرش و تحقیقات دیگر، در می‌یابد که رسول برای مبارزه با رژیم شاه وارد یکی از سازمانهای ضد رژیم شده و در جریان یک درگیری، به دست عوامل ساواک کشته شده است. جهاد، ساواکی‌هایی را که سبب مرگ پسرش شده‌اند می‌یابد، و یک به یک، از آنها انتقام می‌گیرد.

"طلوع انفجار" تداوم بینش فیلمهای پیش ازانقلاب، درآثارپس از آن است. در اینجا، یک مسئلهٔ اجتماعی، تاحد یک انتقام‌شخصی سقوط می‌کند و "جهاد"، تبدیل به "قیصر" می‌شود. گویی مرگ آن همه فرزندان مردم، مهم نیست، وساواکیهای دیگری که فرزندش را نکشته‌اند، گناهی ندارند. شاید اگر چنین اتفاقی برای فرزند جهاد نیفتاده بود، پس از آزادی، یک زندگی بی‌دردسر راپیش می‌گرفت. معلوم نیست که او، آن همه سال، در زندانهای سیاسی‌چه آموخته است.


فیلمنامه: بلیش
فیلمبردار: جمشید الوندی
محصول کارگاه فیلم


شلاق
بازیگران
داود رشیدی
مهین شهابی
احمد قدکچیان
علی شعاعی
کنعان کیانی
مهری ودادیان
کیومرث ملک مطیعی
حسین شهاب
عباس قاجار
باشرکت افتخاری
جلال پیشوائیان
جواد گلپایگانی
تقدیم می کند
فیلمی از:
رضا میرلوحی


گروه تعاون و توزیع فیلم ایران
باسپاس از همکاری:
ساموئل خاچیکیان
عنایت بخشی
جمشید آریا
اسماعیل محرابی
و رمضانی فر
بالاش
ساخته: اکبر صادقی
مدیر فیلمبرداری: جمشید فرجی
رنگی ایستمن کالر
موسیقی متن آذری: منصور تهرانی
سناریست اسماعیل هادی
آسیستان کارگردان: غلامرضا گمرکی
همراه با: علی برجسته، احمد بروزی، عباس مختاری، تاجی، شاپور بخشائی، شیرین بختیاری با معرفی: خسرو یزدانی

سینما در شهرستانها ـ ۱

گزارش از: مهدی نحاس

# عمر سینما در شیراز، به ۶۶ سال می‌رسد




سینما مهتاب، در زمان انقلاب







## ● مأمور کنترل نظم در سینمای «خورشید و جهان» به سوی ببری که به تارزان حمله کرده بود، شلیک کرد!

سمت راست، از بالا به پایین ـ یک سینما با سه نام: مایاک، ۲۴/۵/۴ ـ فارس، ۲۶/۵/۹ ـ دیده‌بان، ۲۹/۳/۳

*بسیاری از مسائل سینما در شهرستانها، جدا از سینما در تهران نیست ـ از جمله کمبود فیلم، حذف و تغییر در فیلمها، مشکلات پخش و نمایش، و... اما شهرستانها، مسائلی علاوه بر اینها، و شدیدتر دارندکه تقریبا در همهٔ آنها مشترک است. در آغاز سری گزارشهای "سینما در شهرستانها"، برای پرهیز از تکرار این مسائل در همهٔ گزارشها، از این مسائل، اشاره‌وار یاد می‌کنیم:*

*بسیاری از بخش‌ها و شهرهای کوچک ایران، اکنون سینما ندارند. برخی از آنها، پیش از انقلاب، یک یا احتمالا دو سینما داشته‌اند که در جریان انقلاب یا پس از آن تعطیل شده‌اند. دوستداران سینما در این مناطق، از این حیث محرومند و بسیاری از آنها برای دیدن فیلم، با تحمل هزینه و صرف وقت، به نزدیکترین شهرهای صاحب سینما می‌روند. تعداد سینماهای بسیاری از شهرها، کمتر از گذشته است و این موضوع، تنوع فیلمها را کاهش می‌دهد. نمایش فیلم در بسیاری از شهرستانها، تابع مقررات جاری تهران نیست. در هر شهر و منطقه، بگونهٔ خاص خود و طبق سلیقه مسئولان و دست اندرکاران همانجا دربارهٔ فیلمها تصمیم می‌گیرند. فیلمی که در تهران پروانهٔ نمایش می‌گیرد، در شهرستانها یا دچار تغییرات بعدی می‌شود و یا اصلا اجازهٔ نمایش نمی‌گیرد، و این مورد در سرفصل گلایه‌های دوستداران شهرستانی سیناست.*

*نکتهٔ قابل اشارهٔ دیگر در زمینهٔ نمایش فیلم در شهرستانها این است که به‌رغم سختگیری درمورد نمایش فیلمهای دارای پروانه، به‌راحتی فیلمهای بدون پروانه به‌نمایش درمی‌آید. در برخی از شهرستانها، فیلمهای کاراته‌ای، هندی، وسترن و سایر فیلمهایی که پروانهٔ نمایش در تهران ندارند، نمایش داده می‌شوند. همچنین در حسابرسی فروش فیلمها در شهرستانها، و به‌ویژه برگشت درآمد فیلمهای ایرانی به تهیه‌کنندگان، تاخیرها و مشکلاتی وجود دارد. مجموعهٔ این پراکندگیها، لطمه‌های چشمگیری به وضعیت کلی سینما در ایران می‌زند که امید است با توجه و رسیدگی به آنها، این مشکلات از میان برداشته شود.*

سینما در شیراز، سابقه‌ای نسبتا" طولانی دارد. بگونه‌ای که می‌توان گفت، بعد از تهران، شیراز جزو اولین شهرهایی بود که سینمارا بخود دید. اولین سینما در شیراز حدود ۶۶سال پیش با نام "تماشاخانه" در یکی از محله‌های جنوب این‌شهر (گود عربان) با فیلمهای صامت آغاز بکار کردو تماشاگران با پرداخت ورودیه‌ای معادل یک ریال برای درجه یک و ده‌شاهی برای درجه دو، موفق به تماشای این پدیده جدید نمایشی می‌شدند، اما سینما بطور جدی در سال ۱۳۰۸ باافتتاح سالن فردوسی فعالیت رسمی خود را در این شهر آغاز کرد و سپس سومین سینمای شیراز با نام "شاهنشاهی" درسال ۱۳۱۰ ساخته شد که بعدا" به "جهان‌نما" تغییر نام داد. حکایتی که براین سینما گذشت، شنیدنی است، زیرا که این سینما پس‌از مدتی فعالیت، به دلیل عدم استقبال مردم به انبار اداره قند و شکر مبدل شد، اما پس‌از پنج‌سال با نام "دیده‌بان" و با نمایش فیلم‌های ایرانی دختر لر، لیلی و مجنون، و چشمهای سیاه، دست به فعالیت مجدد زد. از این پس، صاحب این سینما، بدون آن که کوچکترین تغییری در شکل ساختمان آن بدهد، هرچند صباحی یک بار اسم آن را عوض می‌کرد و همین تغییرنام سبب می‌شد که در ابتداء مدتی مردم از این سینما استقبال کنند. بهرحال، اسم دیده‌بان، بعدها به مایاک‌و سرانجام به تاج مبدل شد و این نام برآن ماند. و جالب آن‌که‌علاقمندان سینما نیز، هرکدام به مقتضای سن و سال و سلیقهٔ خود، اسمی برآن می‌گذاشتند. ناگفته نماند که صاحب این سینما هرچند وقت یکبار با دعوت از رقاصه‌ها و خوانندگان معروف آن زمان کنسرت رقص‌وآواز ترتیب می‌داد واز این راه رکود سینمایش را جبران می‌کرد.

**سینماهای بعدی** ـ در سال ۱۳۱۵، چهارمین سینمای این‌شهر با نام "خورشید" که فقط سه ماه تابستان برنامه نمایش داشت افتتاح شد وپس از مدتی این سینما با نام "خورشید و جهان" و بعدها "پارس" ـ با سالن زمستانی ـ به فعالیت پرداخت. یکی از کارکنان قدیمی این سینما، حادثه‌ای را که در آن سال‌ها اتفاق افتاد، شرح می‌دهد:

"درآن زمان، دژبانها کنترل نظم سینمارا برعهده داشتند. یکروز که دونفر دژبان‌کشیک به‌سینما آمدند، فیلم تارزان را نمایش می‌دادیم. در صحنه‌ای، ببری به تارزان حمله می‌کرد، و در همین لحظه یکی‌از دژبانها به محض مشاهده این صحنه کلت خود را کشیدو تیری به پرده سینما شلیک کرد که بحساب خودش ببر را از پای درآورد. دریک آن‌سالن سینما به‌هم ریخت و هرکس به‌سویی فرارکرد، بعدها که از وی علت این کارش را جویاشدند، گفت که من تارزان را خیلی دوست دارم و نمی‌توانستم ببینم که جلوی چشم من، ببر تارزان را پاره کند"!

**مشکل تلفظ واژه "پارامونت"**

بعد از این سینماها باید از سینما تئاتر رکس (بعدها تخت‌جمشید) واقع درخیابان

داریوش سابق نام برد که در سال ۱۳۲۷ ساخته شد. در سال ۱۳۳۲ سینما مترو در پاساژ استاندار با فیلم "پرنس دانشجو" افتتاح شد. دوسال بعد، در سال ۱۳۳۴، سینما ایران آغاز بکار کرد. بعد از اینها باید از سینما "پارامونت" نام برد که در سال ۱۳۳۶ با فیلم "دزد دوچرخه" افتتاح شد، اما چون تلفظ اسم "پارامونت" مشکل بود و اکثر مردم نمی‌توانستند این‌واژه را بدرستی بیان کنند، صاحب آن تصمیم گرفت نام سینما را به دنیا، و سپس شهرزاد، و بعد مهتاب تغییر دهد.

درسال ۱۳۴۰ با ورود فیلم‌های حماسی‌ـ تاریخی، سینمای سعدی با نمایش فیلم "پمپی در آتش" با استقبال کم‌سابقه‌ای افتتاح شد. بطورکلی دهه چهل را باید سالهای رونق سینما در شیراز نامید، زیرا در این سالها سینما داری نه‌تنها شغل با اسم ورسم‌داری به‌حساب می‌آمد، بلکه از سودآوری خوبی نیز برخوردار بود، بهمین سبب سرمایه‌ـ های زیادی جذب این حرفه شد. و درمدتی کمتر از ده‌سال، شش سینما در شیراز ساخته شد: درسال ۴۲ سینما پاسارگاد، و یکسال بعد سینما پرسپولیس با فیلم "داستان وست‌ساید" افتتاح شد. درسال ۱۳۴۵ سینمای مدرن پارامونت فعالیت خود را آغاز کرد، درسال ۱۳۴۶ اولین سینمای مجهز به دستگاه نمایش ۷۰ میلیمتری و صدای شش باندی بنام کاپری بانمایش فیلم "اشکهاو لبخندها" شروع به‌کار کرد، دوسال بعد دومین سینمای ۷۰میلیمتری شیراز با نام "پرسیا" افتتاح شد و درسال ۱۳۴۸ مجهزترین سینمای این‌شهر با نام "آریانا" که‌به‌دستگاه نمایش "سینه‌راما" مجهز بود، با نمایش فیلم معروف "راز کیهان" به فعالیت پرداخت.

چندسالی این سینماها بدون حادثه مهمی کماکان به فعالیت خود مشغول بودند تا آنکه سینما تاج به دلیل رکود وکسادی، به پارکینگ تبدیل شد و با آغاز روزهای انقلاب، در دی‌ماه ۱۳۵۷ ابتدا سینما پارامونت و سپس سینما آریانا طعمه آتش شدند و در پایان همین سال کلیه سینماها تعطیل شدند.

**مصادرهٔ سینماها، پس‌از انقلاب**

دراوایل سال ۵۸، سینماهای بجای ماندهٔ شیراز، یکی بعد از دیگری کارخود را آغاز کردند و اکثر فیلم‌هایی که نمایش می‌دادند، مثل تهران و شهرهای دیگر، فاقد پروانهٔ نمایش بودند و همین موضوع، بعلاوه پیشینهٔ سیاه بعضی از صاحبان سینماها سبب شد که بجز سینما پرسیا بقیه سینماها مصادره شود و دراختیار استانداری فارس و بنیاد مستضعفان قرار گیرد. در پی آن، سینما مهتاب به فروشگاه شهدای ۱۵ خرداد، سینما پارامونت پس از مرمت به حسینیه شهدای ۱۵ خرداد، سینما آریانا نیز پس از بازسازی به کارگاه تولیدی جانبازان انقلاب، وسینما تخت‌جمشید ابتدا تعطیل و بعد به فروشگاه شرکت تعاونی کارکنان سینماها تبدیل شد. مدتی بعد، سینما پرسپولیس هم تعطیل شد، امروز از ۱۳ سینمای سابق تنها ۷ سینما فعالیت دارند که اینها هم اکثرا" بامشکلات بسیاری دست به گریبان هستند. نام جدید سینماهای شیراز، چنین است: سینما پرسیا (آسیا)، پاسارگاد (فلسطین)، کاپری (قیام)، پارس (پیام)، مترو (بهمن).

**بهای بلیت سینماها در شیراز تغییر نکرده**

درباره تعطیل شدن سینماهای شیراز و مشکلاتی که سینماهای دایر این شهر با آن مواجه هستند، نظر آقای "احمد امیدی فرد" سرپرست اداره سینماهای شیراز را جویا شدیم وی درمورد علت تعطیل شدن سینماها اظهار داشت: "سینماهای مهتاب، پرسپولیس و تخت جمشید از سینماهای درجه ۳ بودند و ایمنی نداشتند و اگر می‌خواستیم آنها را تعمیر کنیم، باتوجه به مشکل کمبود فیلم و گرانی وسایل یدکی و سایر هزینه‌های سرسام‌آور امروزی، راه‌اندازی مجدد آنها مقرون به صرفه نبود، البته تصمیم وزارت ارشاد اسلامی در افزایش بهای بلیت می‌تواند کمک بزرگی به ادامه فعالیت سینماهای فعلی بکند واز تعطیل شدن احتمالی سینماهای باقیمانده جلوگیری کند، اما متاسفانه هنوز این بخشنامه در شیراز عملی نشده و مسئولان هم پاسخ قانع‌کننده‌ای نداده‌اند."

**بقیه در صفحه ۴۷**



سینما پارس ــ ۳۰/۲/۱۳

## یکی از سینماهای شیراز، چندبار تغییر نام داد.

## از ۱۳ سینمای شیراز، اکنون ۷ سینما فعالیت دارند.



سینما پرسیا ــ ۵۲/۱/۱

● *بدنبال درخواست مجله از خوانندگان و همکاران شهرستانی درجهت تهیه گزارش از تاریخچه سینما در شهرستانها وتغییر و تحولات آنها در قبل و بعد از انقلاب‌و... که در شماره چهاردهم مجله چاپ شده بود، نامه‌هایی از خوانندگان گرامی درشهرستانها دریافت کرده‌ایم که متاسفانه بیشتر آنهاناقص هستند. ضمن تشکر از این دوستان، برای آنکه گزارش‌های رسیده برای چاپ در مجله کامل باشد، توجه آنان را به گزارشی که دربارهٔ سینماهای شیراز در این شماره چاپ شده است، جلب می‌کنیم. یک‌بار دیگر، به این نکته اشاره می‌کنیم که در حد امکان سعی کنید که گزارش‌هایتان همراه با عکس ــ به ویژه عکس‌های قدیمی ــ باشد. تابحال این گزارش‌ها بدستمان رسیده است:*

*مشهد: آقایان ابوالفضل عطار، رسول قمصریان، سید باقر مجتهد سیستانی، جلال حسین پور، محمدرضا حسینی‌قرقی ه کرمان: منصور فرزان ه اراک: سعید نراقی، فرنوش نوروزیان ه کاشان: احمد نصیری ه فیروزآباد فارس: نعمت‌حقیقی ه آمل: غلامعلی حسن‌پور ه بهشهر: عباس حامدی ه تبریز: خرم نجفی ه قائم شهر: جمشید نیکوزاده ه بروجرد: بهروز خجسته ه مرند: عیسی حیدری، عباس‌پویا ه میاندوآب: اکبر حافظان ه اهواز: عبدالحسین سرداره دزفول: ولی‌الله برزگر.*

# نقدوبررسی فیلم



## ● رایان ، اسب وحشی — تک عکس‌هایی از طبیعت

Ryan, the wild Horse

ه کارگردان: واسلاو گاجار ه فیلمنامه: میشل سرنیک ه مدیر فیلمبرداری: یان نمسک ه بازیگران: زدنک رهو، میلوش ندبال، یان فال‌تینک، یاروسلاو تیچا ه رنگی، ۳۵ میلیمتری، محصول ۱۹۸۱ ، رومانی. تاریخ نمایش از شبکه اول تلویزیون : ۶۳/۴/۲۲

"جیمز آنتونی" صاحب اسبی است بنام "رایان" که مورد توجه "هولین‌کا" مرد بانفوذ روستا است و اسب نیز مشکلات و مزاحمت‌هایی برای اهالی روستافراهم می‌آورد. برای رهایی از اعمال زور بخشدار ، به تحریک هولین‌کا ، جیمز اسب را برمی‌دارد و سفری را با او آغاز می‌کند . در راه با حوادثی روبرو می‌شود و وقتی به روستا باز می‌گردد ، می‌فهمد هولین‌کا که از بدست‌آوردن رایان نا‌امید شده ، خانهٔ جیمز را به آتش کشیده، ولی مردم روستا با مقاومت در مقابل بخشدار و هولین‌کا ، بخشدار را به‌استعفا وادار کرده‌اند . جیمز ، امیدوار ، با دوستداران کوچک رایان زندگی تازه‌ای را آغاز می‌کند .



یادداشت درباره این فیلم را شاید بتوان باتوجه به جمله‌ای آغاز کرد که در اواسط فیلم از دهان پسرعموی جیمز می‌شنویم :

"هیچ کس در طبیعت بدنبال خوشبختی نمی‌گردد ، درحالیکه خوشبختی دراینجاست" . وفیلم بسادگی، اثری است درباره طبیعت ، زیبایی‌های آن ، و زندگی درآن ، تصویرهای بسیار زیبا و چشم‌نواز فیلم نیز، این ادعا را ثابت می‌کنند ، اما بجز پاره‌ای از بخش‌ها ، فیلم در همین حد متوقف می‌شود .

فیلمساز، رابطهٔ یک‌انسان را با طبیعت (بعنوان زمینهٔ زیستگاه او) و با اسبش (بعنوان جزیی از همان طبیعت ) دستمایه اصلی قرار می‌دهد . اما نمایش این رابطه از چهارچوب نمایش تک عکس‌هایی از عوامل طبیعی موجود درصحنه ، مثل دشت ، گل‌هاو برکه‌ها ، وزغ‌ها وجغدها فراتر نمی‌رود و زیبایی‌شناسی طبیعت گرایانه فیلم نیز بهمین مختصر قانع می‌شود . فیلم در بسیاری از دقایق از نشان دادن جوهر زندگی (که رمز اصلی موجودیت وزیبایی طبیعت است ) غافل می‌ماند ، و رابطه عوامل طبیعی با انسان‌ها ، در بسیاری از لحظات داستان‌پردازانه فیلم ، گم می‌شود .

دقایق معدودی در فیلم وجود دارند که این رابطه در سیر داستان جا می‌افتند . مثل زمانی که خانم "استودیل" ـ یکی از همسایگان جیمز ـ شکایت می‌کند که رایان کلم‌های مزرعه او را خورده است ، و بلافاصله دوتصویر درشت از کلهٔ یک بز و کلهٔ رایان می‌بینیم که با آسودگی خیال ، دهان می‌جنبانند . عمل طبیعی و بسیار عادی تغذیه دوحیوان ( که ابدا" نمی‌تواند تابع حصار دور مزارع باشد ) بدل به انگیزه‌ای می‌شود برای مبارزه‌ای بین انسان‌ها جهت تبیین موجودیت قراردادهای زندگی‌هایشان. و یا ورود اسب به ایستگاه قطار و تقابل تصویری متناوب آن با قطار، و عکس‌العمل مردم و حیوانات دیگر در برابر سرکشی‌های اسب ، نشان دهندهٔ دخالت سیر وحشی طبیعت در سیر ساختگی زندگی انسان‌هاست. درمقابل هم قراردادن یک زندگی بدوی (که در قالب زندگی جیمز متجلی است ـ و البته مرحلهٔ خالص‌تر آن را در زندگی‌ای که بچه‌ها برای خود ، درجزیره ترتیب می‌دهند می‌بینیم ) ویک‌زندگی قراردادی، که با تاکید برکلمهٔ قانون برمحدودیت‌های آن تاکید می‌شود ، جزء دیگری از بازمایهٔ اثر است. فیلمساز، مشخصا" رایان را به منزلهٔ نمادی از طبیعت بدوی می‌گیرد ، که زندگی جامعه را ، بارها مختل میکند . زمین زدن پلیس موتورسوار ، غافلگیرکردن ربایندهٔ موتور و فرار او ، حمله اش به ایستگاه قطار و به آن ضیافت پرجمعیت ، تضاد وجود او را با مصالح ساختگی ولی آرامش‌دهنده جامعه می‌رساند . هرچند که "جیمز" و اسبش با بستن جاده باعث ناکام ماندن دزد موتور شده‌اند ، ولی بهرحال باید جریمه بستن راه را نیز بپردازند . درزندگی ساده و ابتدایی بچه‌هاست ، که آرامش واقعی را می‌یابیم . جایی که صدای خروس ، نشانه‌ای برای اعلام خطر می‌شود و شاخ‌های یک بز آرام ، وسیله‌ای برای بازی پرتاب حلقه . و فیلم ، این زندگی خالص و پاک را در مقابل دوروریی‌های بخشدار و توطئه‌های آقای هولین‌کا قرار می‌دهد . ولی همین بخش زندگی در پناه جامعه است ، که به بخش زندگی بدوی آن لطمه می‌زند . هراندازه فیلمساز در حیطه زندگی طبیعی به روانی کار می‌کند ، در بسط رابطهٔ جیمز و بخشدار و یا آن مرد طالب اسب (خارج از ده خودش) تصنع درکارش وارد می‌شود ، وضعف فیلم نیز (همان‌طور که قبلا" هم اشاره کردیم ) ، در همین دقایقی نمودار می‌شود ، که فیلمساز طبیعت و عوامل آن را رها می‌کند و به داستان‌پردازی روی می‌آورد .

ظاهرا" اشتغال ذهنی کارگردان به سیر ماجراهای جیمز ، بخشدار ، و هولین‌کا او را از پیشروی در مسیر یک اثر طبیعت‌گرایانه ، باز داشته است ، تا آن جا که‌باعث ناهماهنگی بخش‌های مختلف فیلم با یکدیگر می‌شود و همین ضعف ، عامل نمایش رابطهٔ انسان با طبیعت را به شکلی ابتدایی نگاه می‌دارد . این ناهماهنگی تا آن اندازه است که تضاد بنیادی کوشش پسرعموی جیمز برای به‌اصطبل بردن اسب ، با جمله‌ای از او ( که درابتدا از آن یاد کردیم ) از نظر دور می‌ماند .اگر فیلم درحد نمایشی مستندگونه از زندگی جیمز ، رایان ، رابطهٔ آنها با بچه‌ها در یک محیط طبیعی باقی می‌ماند ، با اثری سروکار داشتیم که حداقل در مورد دیدی که مدعی آن است ، موفق می‌بود ( به‌ویژه آنکه سینمای رومانی سابقه درخشانی در مستندسازی دارد ) ، ولی در شکل کنونی . . . .

## ● نقطه ضعف-۱

# از جهنم حیوانیت تا بهشت انسانیت

*کارگردان و نویسندهٔ فیلمنامه: محمدرضا اعلامی ٥ مدیر فیلمبرداری: علیرضا زرین‌دست ٥ بازیگران: حسین پرورش، جواد گلپایگانی، جمشید آریا، محمد ابهری، منوچهر افسری، عباس قاجار، امیرخسرو صادقی، محمود پیراسته، آنیک ٥ تهیه‌کننده: جواد گلپایگانی ٥ موسیقی متن: بابک بیات ٥ محصول کارگاه فیلم پویا ــ ۳۵ میلیمتری، رنگی.*

شخص مظنونی در یک رستوران تحت نظر قرار می‌گیرد. از طریق او، سازمان امنیت به شخص دیگری که احتمال می‌دهند در ارتباط با شخص اول است، شک می‌برد. مظنون دوم در همان رستوران دستگیر میشود اما مظنون اصلی هنگام فرار کشته می‌شود. سازمان امنیت از هویت شخص دوم هیچ نمی‌داند و مدرکی نیز ندارد. برای اینکه بتوانند از او اقرار بگیرند، می‌گویند که او را به سازمان مرکزی خواهند برد و در آنجا او را با دوستش (که کشته شده) روبرو خواهند کرد تا همه چیز روشن شود. نقشه اینست که ظاهراً" اتومبیل حامل متهم در بین راه خراب شود و دو نفر همراه که یک راننده و یک مامور تحقیق و شکنجه‌گر سازمان امنیت هستند با او رفتاری دوستانه داشته باشند، تا در مدت توقف در شهری بین راه، مامور تحقیق با نفوذ بر او بتواند هویت او را کشف کند. نقشه به‌هم می‌ریزد، زیرا همچنانکه مامور تحقیق متهم را تحت تاثیر قرار می‌دهد، خود نیز تحت تاثیر او واقع می‌شود.

انتخاب موضوع مناسب برای فیلمسازی که نمی‌خواهد از سوژه‌های کلیشه‌ای استفاده کند، کار مشکلی است؛ به‌ویژه اکنون که هنوز سیاست مدونی در زمینهٔ فیلمسازی وجود ندارد. چنین است که "اعلامی" برای ساختن اولین فیلم بلند خود از یک رمان خارجی سود می‌جوید.

"آنتونیوس ساماراکیس" ــ نویسندهٔ کتاب ــ با استفاده از روانشناسی و تاثیر متقابل رفتارها در عواطف و اندیشهٔ آدمی، همچنین جو سیاسی موجود یونان، پایه و مایهٔ اصلی کتاب را بر موضوعی بنا نهاده که بسیار در خور توجه است: دو فرد از دو جبههٔ مخالف در کنار هم قرار می‌گیرند، و هر یک با گذشته‌ای متفاوت، نه از روی عاطفه بلکه از طریق ماموریت و قرارداد با یکدیگر برخورد می‌کنند و هیچیک ماهیت اصلی خود را بروز نمی‌دهند. این برخورد قراردادی و از پیش تعیین شده، در طی مراحل خود به برخوردی عاطفی و غریزی می‌انجامد. هر کلام و حرکت آنها اثری بر دیگری می‌گذارد و سرانجام منجر به بروز رفتاری می‌شود که در ابتدا از آنها انتظار نمی‌رفت: یک مامور تحقیق و شکنجه، چنان متاثر می‌شود که تغییر چهره میدهد و از عامل ستم بودن به حامی مظلوم شدن می‌رسد. با آنکه موضوع از آن نویسنده‌ای غیر ایرانی است، اما دارای ویژگیهاییست که تماشاگر ایرانی احساس بیگانگی با فضای آن نمی‌کند، به دو دلیل:

۱ــ در فیلم از عناوینی ملموس ذهن و اندیشهٔ تماشاگر ایرانی استفاده شده است، مانند "سازمان امنیت"، "مامور تحقیق" و...

۲ــ فیلم و کتاب پیامی جهانشمول دارد و کارگردان و نویسنده از ایجاد زمان و مکان مشخص پرهیز داشته‌اند. هر جا که مامور تحقیق و شکنجه‌ای باشد و در مقابل افراد ضدستم هم باشند، وقوع آن محتمل است.

"اعلامی" با توجه به این نکات در القاء پیام جهان‌شمول و همه‌گیر فیلم به تماشاگر ایرانی و انطباق آن با ذهن آنان موفق است. وی توانسته است با بهره‌گیری از بیان تصویر مناسب و گاه بکر فضایی بیافریند که تماشاگر را کاملاً" جلب و جذب کرده و تاثیر مناسب را بر وی بگذارد.

فلاش بکهای فیلم، جزیی لازم و جداناشدنی از فیلم است. در ابتدا رفتار مامور تحقیق و راننده با متهم تعجب‌آور می‌نماید، اما فلاش‌ــ بکها نشان می‌دهد که رفتارها دقیقاً" همانی است که باید باشد. صحنه‌های گردش مامور تحقیق و متهم در شهر چنان زنده و گیراست که تماشاگر اصل موضوع را گاه بفراموشی می‌سپارد و در بی‌خیالی و شادی آنان شریک می‌شود، و علاقمند می‌شود که گردش هرگز به‌پایان نرسد. همچنانکه در صحنه‌های تعلیق که از صحنه‌های موثر و خوب فیلم است (صحنهٔ قطار؛ در هتل، هنگامی‌که مامور تحقیق به دستشویی می‌رود؛ و صحنهٔ تونل وحشت) تماشاگر در سرگردانی "مسافر" شریک می‌شود و همچون او برای فرار دچار وسوسه و تردید می‌شود. فیلمساز، با ایجاد فضای مناسب در بیان موضوع به چنین توفیقی دست یافته است.

از دیگر لحظه‌های خوب و بکر فیلم، بیان تصویری یک واقعه از نگاه افراد متفاوت است. این نوع بیان، بخصوص در صحنهٔ رستوران و جریان دستگیری متهم، بسیار موثر و نمایان است.

علاوه بر کار خوب گروه سازنده، نمی‌توان از بازیهای خوب بازیگران، به‌ویژه بازی حسین پرورش و همچنین فیلمبرداری زرین‌دست به‌طور مشخص یاد نکرد ــ هرچند که زرین‌دست با وجود کوشش فراوان برای بی‌نام و نشان ماندن مکانها، در چند نقطه کنترل را از دست داده است که البته لطمهٔ چندانی محسوب نمی‌شود.

از جمله صحنه‌های زاید فیلم که آن‌را بیشتر به‌شعار نزدیک کرده، صحنه‌های پایانی فیلم است، بخصوص نطق مامور تحقیق.

"نقطهٔ ضعف"، با همهٔ ضعف و قوتهایش، گامی به‌سوی سینمای خوب و سالم ایرانی است، با این هشدار و امید که اعلامی به ورطهٔ سقوط در جهنم فیلمفارسی نیفتد.

■ فیلم نقطه ضعف نمونهٔ بسیار خوبی است برای آنکه بدانیم، چگونه یک فیلمنامه خوب می‌تواند بر یک اثر سینمایی، ارزش‌گذار باشد. در واقع این امر بدان معنا نیست که ارزش کار فیلمساز را نفی کنیم، و بخواهیم همه بار را بر دوش فیلمنامه بگذاریم. ولی واقعیت نوشته "ساماراکیس" نشان می‌دهد که تنها یک داستان نیست، بلکه فیلمنامه‌ای دقیق، ناب و تحلیلی است. انتخاب این کتاب بعنوان آغاز کار سینمایی، از جانب "اعلامی" نشان می‌دهد که وی از ابتدا هدف خود را درست انتخاب کرده است. چرا که کاستی‌ها و لغزشهایی را که همواره و در کار هر سینماگری (که معمولاً" بیشتر از ضعف فیلمنامه ناشی می‌شود) وجود دارد، در پس اجرای لحظه به لحظهٔ نماهای نوشته شده و تحلیل شدهٔ فیلمنامه ــ رمان "ساماراکیس" پنهان می‌کند. در واقع "ساماراکیس" تمامی آن‌چه را که یک کارگردان باید در جهت پربار کردن و معنا بخشیدن به‌صورت ظاهری وقایع فیلمش بیافریند، نکته به نکته در داستانش رعایت کرده و حتی در زمینه استفاده از نشانه‌های سینمایی برای نشان دادن تحول شخصیتها، دلهره، تعلیق، کاربرد دقیق هر واقعه کوچک و... هم تصویر ناب تحلیل شده‌ای ارائه کرده است. اگر می‌گوئیم تحلیل شده، از آن جهت است که در یک فیلمنامه معمولاً" این جزء از کار انجام نمی‌پذیرد. و در واقع خلاقیت و ذهنیت و قدرت تصویرپردازی کارگردان است که آنها را بوجود می‌آورد.

بنابراین اگر نقدی قرار است نوشته شود، برای اینکه کار "اعلامی" به‌عنوان کارگردان بررسی شود، باید از جهات کلی و هدف و معنای نهفته شده در خط کلی قصه و شخصیتها چشم پوشید. چرا که این همه، نقطه نظر خاص فیلمنامه هستند و "اعلامی" نیز خود را شدیداً" به تبدیل جزء به جزء آنها به‌تصاویر، متعهد دانسته است. و جدا از کتاب (جز درموردی که اضطرار حکم می‌کرده است) کمتر تصویری از خود بر فیلمنامه افزوده و یا از آن کاسته است.

در واقع نقطه نظر نقد بر این فیلم، باید بر تحلیل شیوه و بیان تکنیکی فیلم باشد واینکه این شیوه تا چه اندازه در بیان معنای نهفته در داستان و نیز ایجاد تعلیق و دلهره و انگیزش احساس پوچی از نظامی که "ساماراکیس" توصیف می‌کند، موفق بوده است. اجزاء فیلمنامه ــ رمان "ساماراکیس" در کلیت چنان درهم تنیده شده‌اند که مانند چرخ دنده‌های ساعت، بیرون کشیدن کوچکترین آنها، نظم کلی داستان را بهم می‌ریزد. و این اولین و بزرگترین اشکالی است که "اعلامی" در زمینه تصویر کردن "نقطه ضعف" با آن روبروست. کارگردان می‌خواهد همچون نویسنده، در بی‌هویت نشان دادن زمان و مکان اصرار ورزد. در این صورت ناچار می‌شود به‌تصویر کردن شخصیتهایی کاملاً" شبیه به داستان، اهتمام ورزد. دریافت کلی داستان یکی از اجزاء مهم، تصویر کردن فقر فرهنگی و اجتماعی شخصیتهای داستان است. چه مرد مسافر، چه بازجو و چه مربی، دچار این فقر (بیشتر فرهنگی)اند. در فیلم به فرهنگ اجتماعی مسافر گرچه اشاره چندانی نمی‌شود، ولی به‌خاطر اهمیتی که به مسئولیت عاطفی او از

● نقطه ضعف ـ۲

# تصویرهای مناسب، برای یک رمان آمادهٔ کار



طریق چند بار نشان دادن برخوردش با دخترش داده می‌شود، هدف او، کار او، و شخصیت او، شخصیتی مثبت، بااهمیت و ایده‌آل می‌شود. یا به‌تعریفی دیگر، شخصیتی مبارز و الگو.

چشمگیرترین نقطهٔ قوت داستان، بازگو کردن لحظه به لحظهٔ یک واقعهٔ ساده است که در نهایت به یک فاجعه تبدیل می‌شود. حرکت ساده یک ماشین با سه نفر در جاده‌ای خارج از شهر، درحالی‌که پیش پا افتاده‌ترین کلمات را با یکدیگر رد و بدل می‌کنند، در نهایت تبدیل به‌نوعی فاجعهٔ انسانی می‌شود: حاکمیت نوعی روح حیوانی بر روابط جوامع دیکتاتوری.در نظم کلی داستان، همچنانکه قبلا" گفتیم، بخاطر اهمیتی که به این تکنیک داده شده، می‌بینیم که از کوچکترین حرکت و واقعه در جهت پیشبرد داستان کمک می‌گیرد. بعنوان مثال می‌توان در داستان از صحنه‌ای نام برد که پس از تظاهر به خرابی ماشین، یک افسر پلیس سر می‌رسد و با اصرار می‌خواهد که ماشین را معاینه کند. این واقعه که دو بار در داستان، در دو زمان مختلف توصیف می‌شود، بار اول بسیار معمولی جلوه می‌کند. ولی بار دوم چون خواننده به درست بودن ماشین آگاهی دارد، وسیله‌ای برای تعلیق می‌شود. در فیلم، افسر پلیس تبدیل به شاگرد راننده یک تریلی می‌شود، که می‌خواهد ماشین را معاینه کند، و چون در آن لحظه تماشاگر نیز واقعا" فکر می‌کند که ماشین خراب شده و دوباره نیز تصویری از آن در فیلم نمی‌یابیم، جز یک حادثه بی‌معنی جلوه نمی‌کند که وجود یا عدم وجود آن در فیلم، هیچ‌گونه تفاوتی با هم ندارد.

فیلم در مجموع از دقت در انتخاب نما و همچنین فیلمبرداری نسبتا" خوبی بهره می‌گیرد. و این مسئله چشم تماشاگر را در دیدن اشتباههای تدوین و یا نماهای بی‌دلیل و بی‌معنا تیزتر می‌کند. در صحنه‌ای از اوایل فیلم که بیننده شاهد حرکت ماشین در جاده است، پس از یک فصل بازگشت به گذشته، هنگامی که به زمان حال و حرکت ماشین در جاده برمی‌گردیم، می‌بینیم که دوربین از روبروی ماشین در حال حرکت و از زاویه‌ای پایین اتومبیل را در نما دارد. با اضافه شدن گفتار مربی که بد و بیراه به ماشین جلویی که راهش را سد کرده، می‌گوید، بنظر می‌رسد که دوربین در جای ماشینی قرار گرفته که مربی قصد دارد از آن جلو بزند. در نمای بعد که بلافاصله به یک تصویر عمومی بریده می‌شود، می‌بینیم که ماشین سواری، تک و تنها، در طول جاده براهش ادامه می‌دهد. و در واقع چنین بنظر می‌رسد که اصلا" ماشین دیگری در کار نبوده است. و یا در صحنه‌ای دیگر که بازجو و مسافر روی نیمکتی نشسته‌اند تا مربی برایشان هتل دست و پا کند، بازجو پسرکی آدامس فروش را صدا می‌زند و از او چیزی می‌خرد و بلافاصله قبل از این‌که پسرک از کادر خارج شود، تصویر به‌نمایی نزدیکتر از همان زاویه پریده می‌شود، که کاملا" بنظر می‌رسد که پسرک از تصویر به‌یکباره غیب شده است. فیلم از آن جهت که در فضاهای متعددی گرفته شده، اکثرا" بخصوص در نماهای حرکت اتومبیل، تصاویر و مکانها با هم تفاوت دارند و با هم نمی‌خوانند (روشن است که این مسئله درمورد قسمتهایی است که یک واقعه پیوسته در صحنه جریان دارد و زمان شکسته نمی‌شود. یعنی پرش از یک صحنه به صحنه دیگر نشان دهندهٔ ادامه واقعه، بلافاصله در همان زمان و همان مکان است. مثل صحنه خراب شدن ماشین و شروع حرکت پیاده سه‌نفر، که می‌بینیم اولی در یک جاده خارج شهر انجام می‌گیرد. و دومی در یک خیابان نزدیک شهر با انبوه چراغهای شبیه خیابان. درحالی که در هر دو نما، ماشین سواری متوقف در یک گوشه کادر قرار دارد). تکامل شخصیتها نیز در زمانی که رمان از تکگویی درونی (بخصوص درمورد بازجو) استفاده می‌کند، در فیلم نمی‌تواند براحتی انجام پذیرد. بازجو در صحنه‌های آخر فیلم، یکباره چهره عوض می‌کند ــ در فاصله‌ای در حدود چند دقیقه، بی‌آن‌که این تحول شخصیت (در این معیار) موجه جلوه کند.

صحنه‌آرایی فیلم و انتخاب مکانهای فیلمبرداری، زمانی که از امکانات خود مکان استفاده می‌شود، خوب و آگاهانه است. اما به‌محض اینکه یک فضا در جهت خواست کارگردان عامدا تغییر می‌کند و یا ساخته می‌شود ضعف صحنه‌آرایی بچشم می‌خورد. در واقع در چنین کار دقیقی و چنین نوع برش زمانی که در فیلمنامه بکار رفته است، نظمی دقیق و حساب شده به تمام اجزاء،حتی وسایل بکاررفته در صحنه، داده‌است. هرشیئی کوچک، و نیز بکارگیری درست یا غلطش می‌تواند امتیازی مثبت یا منفی در سرنوشت فیلم باشد. به‌عنوان مثال در اتاق رئیس سازمان امنیت، این بی‌توجهی را در بکارگیری اشیاء مشاهده می‌کنیم. رئیس از طرفی آنقدر مهم است که چهار تلفن در اختیار دارد و از این چهار تلفن دو دستگاه آن چند شماره‌ای است. و این بیانگر آنست که او در سطح بالایی از لحاظ مقام سازمانی قرار دارد. اما اشیاء دیگر روی میز در تناقض کامل با آن قرار می‌گیرد. وجود ماشین دوخت، کاغذ سوراخ کن، و حتی چسب نواری، حکایت از انجام کارهایی می‌کند که معمولا" در حد یک منشی جزء یا بایگان و یا حسابدار جزء است، و در اتاق بیست و چند متری آدمی مثل رئیس سازمان نمی‌توان از این وسایل یافت. وجود بعضی وسایل و نشانه‌های سطحی نیز از اعتبار فیلم می‌کاهد. بویژه عکس رئیس مملکت، که برای اینکه معنای حکومت پلیسی ــ نظامی را داشته باشد، تصویر مردی است که لباس نظامی پوشیده و کلاه شاپوی مخصوص پلیس مخفی را به‌سر گذاشته، که در مجموع هیبتی تمسخرآمیز بوجود آمده است، و نمی‌تواند معنای مورد خواست کارگردان را بصورتی جدی، به‌تماشاگر ارائه دهد.

در انتها باید خاطرنشان شود که مجموع همه این انتقادها بر فیلمی است که نشان ـ دهندهٔ اثری قابل اعتنا و بحث‌انگیز است، و ارزشهای تصویری بسیار نیز دارد. گرچه رمان آمادهٔ "ساماراکیس"، کار را در بسیاری از موارد آسان کرده است، اما ارزش تصویری و بخصوص انتخاب بعضی کادرها و تصاویر خارج از محدوده داستان را نمی‌توان نادیده گرفت. استفاده از بعضی تمهیدهای تصویری مانند دیزالو در صحنه انتظار بازجو و مسافر در اتاق هتل، کاملا" بجا و بمورد است. و همچنین بعضی نماهایی که با استفاده از زاویه دوربین و اهمیت پیش‌زمینه و پس‌زمینه در خدمت محتوای داستان درمی‌آید. از آن جمله نماهایی که با استفاده از چراغ قرمز، تفنگ و سیم‌خاردار گرفته شده است تا نشانه‌ای بر سیستم پلیسی ـ نظامی حکومت باشد.



## ● سامورایی و سکهٔ طلا ـ۱

# عبور از مرز سنت‌ها

*محصول ژاپن ـ تاریخ نمایش از شبکه سراسری تلویزیون : ۶۳/۴/۲۰*

یک سامورایی جوان قوانین ارتجاعی و خشک جامعه را زیرپا گذاشته، خواهان ازدواج با دختر حاکم منطقه می‌شود. او برای رسیدن به خواستش به تنهائی به کجاوهٔ دختر حاکم که ملازمان مسلح بسیاری آنرا همراهی می‌کنند حمله کرده، پس از کشتن محافظان دختر را می‌رباید. از آنجا که دختر نیز او را دوست دارد و نمی‌خواهد به‌تصمیم پدرش بامرد ثروتمندی که صاحب زن و فرزند نیز هست، ازدواج کند، با سامورایی فرار می‌کند. این دو برای خارج شدن از منطقه تحت فرماندهی پدردختر، نیاز به پول دارند. هرچند که سنت‌های رایج بین سامورایی‌ها اجازه نمی‌دهد که آنها به‌خاطر احتیاج به پول دست به شمشیر ببرند، با این حال سامورایی جوان به خاطر نیاز شدید مالی اقدام به‌این‌کار می‌کند. اما به‌خاطر علاقه به‌محرومان، هرآنچه که بدست می‌آورد به‌آنها می‌بخشد. این‌کار دوسال به طول می‌انجامد، ولی سامورایی موفق به جمع‌آوری اندوخته‌ای نمی‌شود. تا آنکه به‌یاری یک سامورایی دیگر که همچون او قوانین رازیرپا می‌گذارد، موفق می‌شود همراه با همسرش ازمنطقه خارج شود.

درزمینهٔ فیلمهائی که قهرمانان آن سامورایی هستند، فیلم‌های قابل توجهی در سینمای ژاپن ساخته شده است، که بی‌شک بهترینشان از آن "کوروساوا" فیلمساز بزرگ ژاپنی است. این آثار با مضامینی تقریبا" مشابه (کاراکترهائی که موجودیت مشخص اجتماعی داشته و برعلیه ظلم مبارزه می‌کنند)، همواره به‌خاطر دربرداشتن حوادث متعدد و در ضمن پرمخاطره، جذاب بوده‌اند. مبارزه با سنتهای ارتجاعی، زیربار ستم وزور نرفتن و در آخر کسب استقلال فردی و بعضا" اجتماعی، همگی تشکیل دهنده‌ی عناصری پرکشش برای جلب تماشاگر به حساب‌می‌آید. "سامورائی و سکه طلا" با آن مضمون یاد شده، به همـــراه پرداختهای تکنیکی حساب شده، اثریست قابل توجه، و بگونه‌ای از حوادث مختلف سرشار است که به مجموعه‌ای پرتحرک و گیرا بدل‌شده است.

فیلم با یک صحنه‌ی دیدنی از مبارزه سامورائی با نیروهای مسلح حاکم آغاز می‌شود، صحنه‌ائی که معمولا" برای عرضهٔ آنها (به خصوص در آثار کوروساوا) ابتداء زمینه‌چینی شده، سپس به عنوان نقطهٔ اوج بنمایش درمی‌آیند. از این‌پس، فیلم در همین سطح از کشش باقی می‌ماند، چرا که به فراخور فراز و نشیب‌های داستان، مجددا" شاهد صحنه‌هائی از این دست هستیم، که از آن جمله می‌شود به‌صحنه‌ی مسابقه دو سامورائی و صحنه‌ی پایانی فیلم اشاره داشت. شخصیت‌پردازی‌ها نیز بر اساس همین رخدادها شکل میگیرد. در نماهای اولیه صرفا" با یک سامورائی شورشی روبرو هستیم، درحالیکه به‌توالی حوادث سامورائی شخصیت اصلی خود را نمایان می‌سازد. شخصیتی که برحق طلبی آگاهانه‌و انسانی‌استوار است. شخصیت‌های دیگر نیز برای آشکار شدن چهره حقیقی‌شان همین روال را دارند.

علیرغم پرخشونت بودن رویدادها، فیلم درمجموع بافت‌و پرداختی لطیف ومنطبق بر محور اصلی داستان که همانا موضوعی عاطفی و احساسی است، دارد. صحنه‌های آغاز و پایان فیلم در این‌مورد نمونه‌های مشخصی هستند. جدا از این صحنه‌ها، برخوردهای‌شخصیت‌های اصلی نیز با قوانین خشک‌و سنتهای ارتجاعی که خشونت و بی‌رحمی تار و پود آنهاست، از همین‌قاعده پیروی می‌کند. آنها با چنان‌ظرافت و لطافتی این قواعد و قوانین پرصلابت را در هم می‌شکنند، که فیلم مملو از لحظات دلنشین می‌شود. صحنه‌ای گویا و کلیدی در فیلم هست که سامورایی به همراه کودکی مشغول ماهیگیری است، در این هنگام دو طایفه در حاشیه رودخانه بدلیل پایبندی خاصی که نسبت به سنتها دارند، به ستیز با یکدیگر می‌پردازند. سامورائی ماهیگیری را رها کرده به سراغ آنها رفته با جدالی دو جانبه آنها را از هم جدا کرده فراری میدهد و دوباره به ماهیگیری باز میگردد، در مجموع فیلم با لحنی امیدوار کننده راستایی انسانی را بنمایش می‌گذارد. در صحنه‌ی پایانی، بعد از آن جنگ و گریزتماشائی، سامورایی زن را برپشت گرفته بسوی جنگلی که در افق قرار دارد میرود. شعاع‌های خورشید از پس جنگل، جهانی نو را نوید میدهد.

## ● سامورایی و سکهٔ طلا ـ۲

# برخوردی خام با یك موضوع جدی

"ایشی کاوا"، استاد شمشیرزنی، "اوتایی" ـ دختر حاکم ـ را که مایل بـه ازدواج با شوهر تحمیلی نیست، فرار می‌دهد و پس از آن با او ازدواج می‌کند. آنها در فقر و نداری بسر می‌برند و جاسوسان حاکم به‌دنبال آنها هستند. آنها پس از طی ماجراهای بسیار، زمانی که می‌خواهند ازمرز بگذرند، شناسایی می‌شوند، ولی به‌کمک یک سامورایی دیگر، جان سالم به‌در می‌برند.

فیلم "سامورایی و سکهٔ طلا" با موضوعی که برگزیده است، می‌توانست فیلمی ارزشمند باشد. فرار دختر حاکم با سامورایی، گرفتاری آنها در فقر و نداری، و پیگرد دائمی جاسوسان حاکم، محور جالبی برای پرداخت فیلم است. به‌علاوه سامورایی‌هایی که در فیلم می‌بینیم، برای گذران زندگی حاضر به‌قبول کارهای پست و بی‌مقدار، مانند شرکت در مسابقه، مزدوری برای دیگران و کار طاقت‌فرسای بدنی شده‌اند. و همهٔ اینها توجه را به‌یک چیز جلب می‌کند: "سکهٔ طلا".

در فیلم، آنچه ایشی‌کاوا به‌دنبال آنست، سکهٔ طلا است. اما این، تنها نیاز او نیست. مردم فقیری که همسایهٔ او هستند، چنان دچار تنگدستی هستند که مرتکب دزدی هم می‌شوند. مزدوران آدمکش هم بخاطر چند سکهٔ طلا آدم می‌کشند.

گفتیم که فیلم ظاهرا" در پی برخوردی اجتماعی با قضیهٔ "ایشی‌کاوا" و "اوتایی" است. اما نمی‌تواند این برخورد را به‌درستی سازمان بدهد، و آن را به‌سامان برساند. گذشته از پایان فیلم که قراردادی و ساختگی است و بعدا" به‌آن اشاره خواهد شد، فیلم پر از نقاط تاریک و گنگ است.

فیلم شخصیتی نظیر "کنجورو" را از نیمهٔ دوم وارد ماجرا می‌کند، که حالتی مرموز به‌فیلم می‌دهد. اما اینکه جایگاه او در باز شدن گرهٔ فیلم در کجاست، روشن نیست. او محل پنهان شدن "ایشی‌کاوا" و زنش را به‌جاسوسان حاکم خبر می‌دهد، اما از سوی دیگر، از فرماندار پول می‌گیرد که پست بازرسی را بهم بریزد، تا آنها (اوتایی و ایشی‌کاوا) از مرز بگذرند. چرا؟ در یک پلان فیلم، "کنجورو" به "ایشی‌کاوا" می‌گوید، ما هیچ‌وقت برخورد خصمانه باهم نداشتیم. در پایان فیلم هم نتیجه‌گیری اخلاقی از دهان او درمی‌آید و با اشارهٔ به‌علاقهٔ "ایشی‌کاوا" و "اوتایی" نسبت به‌هم، سرگردانی و دربدری خود را پیش می‌کشد. چرا "کنجورو" چنین علاقه‌ای نسبت به "ایشی کاوا" پیدا کرده است؟ چنین شخصی که به‌هیچ چیز جز کشتن و پول گرفتن فکر نمی‌کند، چگونه تحت تاءثیر شخصیت "ایشی‌کاوا" قرار می‌گیرد؟

وجود فرماندار هم در این سوءال برانگیز است. چرا فرماندار به "ایشی‌کاوا" علاقه دارد؟ چرا او را می‌خواهد ملازم خود بکند؟ چرا از نظر فیلم، فرماندار بهتر از پدر اوتایی است؟ بیننده چه از او دیده‌است، که باور کند او مثل پدر اوتایی نیست؟ چرا فرماندار می‌خواهد وسایل فرار "ایشی‌کاوا" را جور کند؟ آیا او با پدر "اوتایی" دشمنی دارد؟

در مورد برخوردهای "ایشی کاوا" با مردم فقیر و زندگی او درمیان آنها هم فیلم در پی روشن کردن چیزی نیست، جز آنکه در پایان، وقتی فرماندار او را به‌خدمت خود برمی‌گزیند، آنها او را همچون قهرمان و ناجی می‌پرستند. در مدتی که "ایشی‌کاوا" در میان مردم زندگی می‌کند (بخش اعظم فیلم مربوط به همین موضوع است)، قاعدتا" باید تغییری در روحیهٔ "ایشی‌کاوا" رخ بدهد، یا حداقل او به یک نتیجهٔ اخلاقی یا اجتماعی برسد (نظیر آنچه برخی قهرمانان فیلم "هفت سامورایی" بدان رسیدند). باتوجه به اینکه "ایشی‌کاوا" یک تنه با نگهبانان و ماموران حاکم درگیر شده بود، می‌بایست دربرخورد با حکومتگران دیگر، مثل فرماندار، به نوع حکومت آنها و به ظلمی که روا می‌دارند، توجه کند. اما او باز آرزو دارد به خدمت فرماندار دیگری درآید بدون آنکه حتی یکبار هم شک کند که مبادا فرماندار، بعدا" بلایی به سراو بیاورد.

دراین میان آنچه به‌نظر نگارنده می‌رسد این است که همه (مردم فقیر، فرماندار، جاسوسان، مزدوران آدمکش، "اوتایی" و "ایشی‌کاوا") دارند درکنار هم زندگی می‌کنند وکاری به کار هم ندارند، و اینجا یک اتفاق، خارج از مدار معمول اتفاق افتاده است که آنهم به سرانجام خواهد رسید. همچنان که این‌طور هم می‌شود. با آن‌که جاسوسان حاکم محل "ایشی‌کاوا" و "اوتایی" را کشف می‌کنند و آنها را می‌شناسند، آمدن "کنجو رو"، ورق را بر می‌گرداند و آندو از مرز عبور می‌کنند، آدمهای بدکشته می‌شوند و نه "ایشی‌کاوا" و "اوتایی" صدمه‌ای کاری می‌بینند، و نه از دماغ "کنجورو" خون می‌آید.

## ● نبرد دریای ژاپن



# تصویری نسبتاً گویا از یک نبرد واقعی

*کارگردان: سئی‌جی مارایوما ● فیلمبردار: هیروشی مورای ● موسیقی متن: ماساروساتوه بازیگران: توشیرومیفونه، یوزوکایاما، تاتسویا ناکادایی ● محصول کمپانی توهو، ژاپن.*

ارتش تزاری روسیه در زمان نیکلای دوم که برای سرکوبی "باکسر"ها به چین رفته بود، بعد از استقرار در آنجا از جانب منچوری شروع به تهدیدهای توسعه‌طلبانه و تعرض به‌خاک ژاپن کرد. ژاپن درصدد مقابله برآمد، و نبرد سرنوشت‌ساز دریائی ژاپن بین ناوگان این دو کشور در ۱۹۰۴ به پیروزی ژاپن انجامید.

کشمکش ژاپن و روسیه برای تسلط بر منچوری، در پایان قرن نوزدهم از نکات مهم تاریخ این دو کشو راست. حتی امروز، مجاورت دو کشور در قلمرو جزایر اقیانوس آرام، مسائل تهدیدآمیزی دربر دارد. نبرد ناوگان دریایی ژاپن با ناوگان بالتیک ارتش تزار نیکلای دوم در ۱۹۰۴، یکی از موارد برجسته کشمکش‌های یاد شده است، که در فیلم نبرد دریای ژاپن، تصویر نسبتا" گویایی از وقایع تاریخ نظامی آن کشور بر پرده می‌آید، ضمن این‌که اهداف تبلیغاتی نظامی ــ سیاسی آن برای فیلمساز، انگیزه اصلی است.

واقعه‌نگاری تاریخ نظامی و جنگهای بزرگ جهان از موضوعهایی بوده است که پس از جنگ جهانی اول، فیلمسازان دنیا به آن روی آورده‌اند. پرداخت‌های حماسی و تبلیغی این‌گونه فیلمها باعث کلیشه‌ای شدن دستمایه‌های "سینمای جنگ" شده است. با این حال، تنوع در طرز بیان سینمایی این‌گونه رویدادها، تنها عنصر تعیین کننده ارزش فیلم است.

فیلم کلا" در بیان موفق است. صرفنظر از گفتار خسته کنندهٔ راوی که در برخی از صحنه مشخصا" از هیجان فیلم می‌کاهد، محور عمدهٔ فیلمنامه بر شخصیت‌پردازی آدمیرال توگو (توشیرومیفونه) استوار است، و سعی فیلمساز در این است که شخصیت چند بعدی یک فرماندهٔ خدمتگذار و وطن‌دوست را در روند رهبری یک جنگ عرضه کند. ابعاد شخصیتی او (ضمن کلیشه‌ای بودن) مجموعه‌ای است از ایمان، شجاعت، منطق در تصمیم‌گیری، اتکا به‌نفس، وطن‌دوستی و احساس مسئولیت. کاربرد این ابعاد، هدف فیلمساز را در بیان علتهای پیروزی یک جنگ دشوار، آسان می‌سازد. ایمان توگو به افراد، و نه صرفا" سلاح، در کل فیلم توسعه می‌یابد (او بطور موکد می‌گوید که سلاح به‌اندازه آدمهای پشت سلاح موثر نیست) ضمن این‌که محاسبات و منطق نظامی او در بکارگیری صحیح از سلاح نیز، به موازات ایمان او به افراد، تعمیم پیدا می‌کند. به رغم نمادهای مشخصی مانند خودکشی دسته‌جمعی ژاپنی‌ها در آستانهٔ اسارت، تهور ژاپنی‌ها، سرود ملی، و انضباط خاص ژاپنی‌ها، دید حماسی این فیلم خالی از اغراق گویی‌ها و مبالغهٔ سایر فیلم‌های جنگی ژاپن است.

همزمان با طرح کلیات نظامی نبرد، فیلمساز با رعایت ایجاز به مطرح کردن مسائل فرعی نبرد، مانند اقتصاد جنگ (فروختن تنها گاو یک خانواده ژاپنی به‌دولت برای تهیه گوشت سربازان) و مشارکت افکار عمومی و نقش مردم و اطلاعات مردمی در جنگ مبادرت می‌کند (مشاهده ناوگان روسی توسط دو قایقران ژاپنی و تعدد داوطلبان برای رساندن اطلاعات به مجرای صحیح آن). افراد و فرماندهان دشمن، مانند اکثر فیلمهای جنگی امریکایی و اروپایی، پرداختی کلیشه‌ای دارد (انگار که فرماندهان روسی، کاری جز دود کردن سیگار برگ یا نوشیدن ودکا ندارند). نبرد نهایی توپخانه‌های دو ناوگان در دریای ژاپن، پرداخت خوبی دارد وآرایش صحنه‌های جنگی در آن رعایت شده است. در انتهای فیلم، صحنهٔ زیبایی وجود دارد که نمایانگر احترام یک ملت نسبت به یک فرمانده قهرمان و مردمی، همچون "آدمیرال توگو" است. بازی توشیرومیفونه القاءگر چنین ویژگیهایی هست.

در یک جمع‌بندی، "نبرد دریای ژاپن" تصویر نسبتا" گویائی از یک نبرد واقعی است، که به‌رغم دارا بودن جنبه‌های تبلیغی‌اش، بدل می‌نشیند.

● ریشه در خون

# کاربرد درست کلیشه‌ها

*کارگردان: سیروس الوند ◦ فیلمنامه: محمد دیهیمی ◦ فیلمبردار: رضا بانکی ◦ تدوین: رضا میرلوحی ◦ موسیقی متن: بابک بیات ◦ تهیه کننده: امیر توسل ◦ بازیگران: فرامرز قریبیان، اکبر زنجانپور، حمید طاعتی، زکریا هاشمی، نعمت‌الله گرجی، جهانگیر الماسی ـ ۳۵ میلیمتری، رنگی.*

در پاییز سال ۱۳۴۳ در یکی از شهرهای شمال ایران، جوانی به‌نام "رسول" که علیه رژیم فعالیت می‌کند، در یک درگیری با ماموران امنیتی زخمی می‌شود و به‌جنگل می‌گریزد. در جنگل، با پیرمرد هیزم‌شکنی به‌نام "شیرعلی" آشنا می‌شود. شیرعلی به او کمک می‌کند و به‌تدریج، الفتی بین آنها به‌وجود می‌آید. او که کلبه‌اش در معرض ویران شدن به‌وسیلهٔ بولدوزرهای ادارهٔ راه است، همراه با رسول به‌سوی مقصدی که او دارد، می‌گریزد. در یک درگیری با ماموران، شیرعلی کشته می‌شود، اما رسول فرار می‌کند.

"ریشه در خون"، تا امروز، بهترین فیلم سیروس الوند است. الوند سینما را با نقد فیلم آغاز کرد، بزودی به فیلمنامه نوشتن برای سینمای فارسی پرداخت؛ چندی بعد، خود به یک سازندهٔ فیلم فارسی تبدیل شد و می‌رفت تا در آن گرداب غرق شود که انقلاب به کمکش آمد و سد راهش شد. حالا، با "ریشه در خون"، او نشان می‌دهد که مایه‌های لازم را دارد که باید پرورده شود.

"ریشه در خون"، هر چند که یک فیلم واقع‌گراست اما سرشار از استعاره‌هائیست که بجا و خوب استفاده شده است. این استعاره‌ها، هم در فیلمنامه، و هم در کار الوند، با استحکام پرداخت شده و در جای خود قرار دارد. هر چند که بسیاری از این استعاره‌ها، و کلاً" بیان تصویری فیلم، عموما" از کلیشه‌ها سود جسته، اما کاربرد درست همین کلیشه‌ها، و پرداخت محکم آنها، ارزشمند است.

در ورای داستان فیلم، مفهوم ثانوی هجوم ضد ارزشهای ره‌آورد بیگانه برای درهم کوبیدن ارزشهای سنتی جامعه، نهفته است. "شیرعلی" و آنچه به او تعلق دارد، محمل این مفهوم است. بولدوزری که در جنگل به‌راه می‌افتد تا راه را برای احداث جاده باز کند، و در سر راهش کلبهٔ شیرعلی را درهم بکوبد، با تصویرهای گویایش، بخوبی این مفهوم را القا می‌کند. پیشتر که برویم، بولدوزر می‌تواند کنایه از تکنولوژی ویرانگر ارزشهای سنتی قلمداد شود. بومیانی که قاطرشان را فروخته‌اند و کامیون خریده‌اند، و کسانی که جذب راهسازی شده‌اند، نیز، معنای بلعیده شدن آنها (و قشرهایی از جامعه) توسط این ضد ارزشها را بخوبی نشان می‌دهد.

مفهوم دیگری که در پس داستان قرار دارد، نمایش انتقال میراث سنتهای زیستی و مبارزاتی از نسل کهنه به نسل نو است. شیرعلی، (اکبر زنجانپور) که مبارزات میرزا کوچک‌خان را به‌خاطر می‌آورد، و پدرش از همرزمان میرزا بوده، اکنون پس از سالها، در برخورد با رسول (فرامرز قریبیان) آتش خفته‌اش زبانه می‌کشد و تفنگ سر پُر پدرش را از صندوق بیرون می‌آورد. او، ابزار مبارزه (تفنگ کهنه ـ سنتها) را در اختیار دارد اما توان به‌کار بردن آن را از دست داده است. تیرش به‌خطا می‌رود. ولی رسول که با کلت نمی‌تواند مامور امنیتی (حمید طاعتی) را هدف قرار دهد، نخستین تیرش با تفنگ سرپر، به هدف می‌نشیند. شیرعلی با دیدن توانایی رسول در کاربردن تفنگ، با آسودگی جان می‌دهد. دست به دست شدن تفنگ میان شیرعلی و رسول، در یک نمای درشت، هر چند که (گفته شد) کلیشه‌ای است، اما مفهوم انتقال سنتها را القا می‌کند. همچنانکه یک نمای درشت از دست شیرعلی و رسول که یکدیگر را می‌فشارند، و در زمینهٔ آن آتش شعله می‌کشد، کارآیی اتحاد میان ابزار مبارزه و نیروی مبارزه را، منتقل می‌کند. نمای پایانی فیلم، که دماغهٔ قایق و تفنگ تکیه داده شده به آن را نشان می‌دهد، درحالی که قایق سینهٔ آبها را می‌شکافد و به‌پیش می‌رود، بر این مفهوم فیلم، تاکید بیشتری می‌کند.

شخصیت‌سازی الوند، دارای قوت و ضعفهایی است. او در مورد شیرعلی بسیار موفق، و در مورد رسول، ناموفق است. در نخستین نماهای مربوط به شیرعلی، با انتخاب نوع و رنگ تضویر، و عملی که شیرعلی انجام می‌دهد (وضو گرفتن و نماز خواندن)، شخصیت او که آمیزه‌ای از اعتقاداتش، و گونه‌ای رمز و راز است، به‌خوبی زمینه چینی می‌شود. او دارای نوعی سادگی بدوی و درپیوند باطبیعت است که دز یک جمله و چند حرکت، آن را بروز می‌دهد: گذرانش، در ارتباط با طبیعت است؛ مقاومت او در برخورد با مهاجمان، او را مردی سرسخت نشان می‌دهد؛ وقتی که یکی از اهالی روستا در مقابل بقالی از او حالش را می‌پرسد، می‌گوید که "هر دومان خوبیم" (منظورش، خودش و قاطرش است)؛ پس از اولین دستبرد رسول به کلبهٔ شیرعلی، هنگامی که شیرعلی با دیدن جای خالی لباسش بر روی دیوار متوجه حضور غریبه‌ای می‌شود، نخستین حرکتش، دویدن سریع به‌سوی طویله برای آگاه شدن از وضع قاطر و بزش است؛ در یک نمای درشت و موکد از شکستن هیزم توسط شیرعلی، و موفقیت‌آمیز بودن تولید ذغال در جلوی کوره، توانایی او در کنار آمدن با طبیعت بخوبی نمایان می‌شود. اما مچ انداختن شیرعلی با خاوری (زکریا هاشمی) و رسول، به‌ویژه بار اول، زائد و جا نیفتاده است و بهتر بود تمهید دیگری برایش فکر می‌شد.

شیرعلی، با شناسنامه‌ترین شخصیت فیلم است اما رسول، ناشناس باقی می‌ماند. از او، هیچ نمی‌دانیم. در آغاز فیلم، می‌بینیم از خانه‌ای بیرون می‌آید که نمی‌دانیم خانهٔ



خودش است یا نه. پیر مردی را در ایوان خانه می‌بینیم که نمی‌دانیم پدرش است یا نه. از کجا آمده و پسزمینه‌اش چیست؟ آنچه از او می‌شنویم، چند جملهٔ شعارگونه و کلی است. او را فردی می‌بینیم که (با بازی قریبیان) آدمی‌ست کم‌طاقت، که به‌هنگام مرگ حجت (جهانگیر الماسی) و شیرعلی، بجای به انجام رساندن کوشش آنها، اشک می‌ریزد و وقت تلف می‌کند. رابطهٔ او با شیرعلی نیز، به دلیل همین ضعفها، دچار سستی در پرداخت می‌شود. همراهی آنها، باید به‌طور حسی، به تماشاگر القا شود، اما در جایی از فیلم، سرانجام رسول ناچار می‌شود خطاب به شیرعلی توضیح دهد که: "دلهایمان یکی است". برخلاف رسول، حجت که حضور کمتری هم در فیلم دارد، بیشتر آشنا است. خانهٔ او را می‌بینیم، مادرش را که در حال نماز خواندن است، و نگاه مهربان او را به مادرش. حرفهایش هم، هرچند که شعاری است، شخصیت او را توضیح می‌دهد.

همچنین خاوری، هرچند که پسزمینه‌های او را هم نمی‌دانیم، به‌دلیل جای درستی که در فیلم دارد، بخوبی نمایندهٔ افرادیست که سرانجام، خود را از برزخ و سردرگمی نجات می‌دهند و راه درست را می‌یابند. هرچند که دست به‌عملی نمی‌زنند، اما خاموش و جانبدار، از همدستی با مهاجمان پرهیز می‌کنند. آخرین جمله‌های شیرعلی به خاوری، پیش از ترک کلبه‌اش، با توجه به زمینه‌ای که از برخوردهای قبلی آنها داریم، شعاری و غیرقابل قبول است. شیرعلی که در بازجویی مقاومت می‌کند و با رعایت اصول امنیتی امتحان موفقیت‌آمیزی می‌دهد، در خرید سیگار و گفتگو با خاوری، برخورد درستی ندارد — به‌رغم آن‌که چنین مواردی، چندان پیچیده نیست. از دیگر شخصیتهای قابل اشارهٔ فیلم، مامور امنیتی است که بنا بر سنت پس از انقلاب، سیاهی محض است و او را فقط به‌هنگام کار می‌بینیم.

●

چند نکته را هم، به‌طور مونتاژ نشده و گذرا مورد اشار. بر.ر می‌دهیم:

— در آغاز فیلم، بر زمان و مکان (۱۳۴۳ شمسی، شمال ایران) تاکید می‌شود. اما حوادثی مانند تظاهرات و درگیریهایی که در فیلم می‌بینیم، به‌نظر نمی‌آید که در آن تاریخ و آن منطقه، ثبت شده باشد.

— نمایی از پای چکمه‌پوش نظامیان، و قطع آن به‌تصویری که در زمینه‌اش رسول سوار بر موتور است و از جلوی تصویر، پرندگان، هراسان پرواز می‌کنند، در ایجاد فضا و به‌عنوان یک هشدار، موفق است.

— یک نمای متوسط از مامور امنیتی دوم که سوار بر جیپ در حال حرکت، با بلندگو به رسول و حجت اخطار می‌کند، به‌نظر می‌رسد که در اتومبیل ایستاده که آن را تکان داده‌اند، گرفته شده است.

— در حالی که رسول و حجت، در آغاز فیلم، در کشتارگاه محاصره شده‌اند (و این را مامور امنیتی دوم در بلندگو می‌گوید)، رسول به‌آسانی از پنجرهٔ کشتارگاه به پایین می‌پرد و مسافتی حدود صد متر را بدون تهدید ژاندارمها می‌پیماید و به‌جنگل می‌زند.

— بعد از ورود رسول به جنگل، تا هنگامی که ماموران برای تعقیب او اقدام می‌کنند، زمان گم می‌شود. نمی‌دانیم چند روز گذشته و چرا تعقیب، زودتر آغاز نشده است — درحالی که به‌قاعده، در چنین مواردی، سرعت عمل برای جلوگیری از دور شدن متهم از منطقه، یک اصل بوده است.

— در پایان فیلم، هنگامی‌که شیرعلی و رسول درحال فرار هستند، با دیدن ژاندارمها در جاده، مسیرشان را عوض می‌کنند و بجایی می‌رسند که نزدیک مرداب و محل قرار گرفتن قایق است. درحالی که به‌نظر می‌رسد آنها می‌بایست از ابتدا به همان سو حرکت می‌کردند.

— پس از دستگیری رسول در کلبهٔ جنگلی و بیرون آمدن آنها از کلبه، دوربین از پشت یک صخره بالا می‌آید و در یک نمای متحرک، آنها را در کادر می‌گیرد. با توجه به این‌که می‌دانیم شیرعلی در راه است، این نما، نقطه نظر شیرعلی به‌نظر می‌رسد و تماشاگر را به‌اشتباه می‌اندازد.

●

کار رضا بانکی، در خور توجه و گیراست. کادرهای فیلم و حرکتهای دوربین، زیبا و بی‌لغزش است. بانکی نشان می‌دهد که تاکنون، ارزش کارش ناشناخته بوده است. موسیقی بابک بیات نیز، شنیدنی و در خور تصویرهاست. اما سهم مهمی از گیرایی و روانی فیلم، از آن مونتاژ خوب رضا میرلوحی است. قطعها و تاکیدهای او، بجا و حساب شده است. تنها لغزشی که در یک بار تماشای فیلم به‌خاطر می‌آوریم، نخستین نمایی است که صادق (مجید علیزاده) را در ایوان خانه نشان می‌دهد که منتظر رسول است (در اوایل فیلم). وجود این نما در لابلای دو نما از میدانگاه شهر که صحنهٔ درگیری است و از بالا گرفته شده، و مسیر نگاه صادق، این اشتباه را ایجاد می‌کند که گویا او در خانه‌ای مشرف بر میدان، به آن صحنه نگاه می‌کند، اما بعد متوجه می‌شویم که آن خانه، در جای دیگریست.

"ریشه در خون"، با همهٔ قوت و ضعفها، و کلیشه‌های خوش ساختش، به‌دلیل محو کردن تصویری که الوند با فیلمهای گذشته‌اش در ذهن جوینده ساخته، فیلم غافلگیرکننده‌ایست.

## ● حمله به شهر کوهستانی

# فیلمی ناموفق

*کارگردان: چانگ فنگ یانگ* ○ محصول چین ○ مدت نمایش: ۹۰ دقیقه ○ *تاریخ نمایش از شبکهٔ اول سیمای جمهوری اسلامی ایران*: جمعه ۶۳/۵/۵.

ژاپنی‌ها در پاییز ۱۹۴۳ حمله‌ای را به‌قلعه "یاشان" در شرق چین تدارک می‌بینند و در شهر "چیانگ" که نزدیک به قلعه است، پایگاه نظامی راه می‌اندازند. افراد لشگر هشتم چین در گوشه و کنار دهکده "سنگ سبز" که در مجاورت شهر "چیانگ" است، مستقر می‌شوند و قصد نفوذ و غلبه بر دشمن را دارند. از بین بردن انبار مهمات، مهمترین هدف آنها در این ماموریت است که سرانجام موفق هم می‌شوند.

جنگ، انگیزه نمایش این دسته از فیلم‌ها است. از اینگونه فیلم‌ها کم نبوده و نیست. طوری که شاید هیچوقت کم نیاید.

ژاپنی‌ها در این فیلم بد هستند و چینی‌ها خوب. در فیلم دیگری و با طرح قصه دیگرتری ژاپنی‌ها می‌توانند خوب باشند و کره‌ای‌ها بد. و همین‌طور در فیلم دیگری... سلسله‌ای که انتها ندارد. اینکه کدام خوب‌اند و یا کدام بد، حرف فیلم نیست. طرح دعوا و چگونگی شکل گرفتن مشکلات و باز کردن آن و گرم بودن و یا نبودن فیلم است که می‌تواند شاید آدمی را قانع کند که فیلم راست می‌گوید یا نه. و خلاصه، چگونگی گفتن می‌تواند آنقدر نیرومند باشد تا فیلم حرف خود را به کرسی بنشاند.

فیلم موفق نیست. ساختمان قصه و بازیها، بخصوص از عمده ضعف‌های آن است. این فیلم تفاوت چندانی با فیلمهایی ندارد که در آنها سربازان و فرماندهان آلمان نازی بعنوان یک احمق معرفی می‌شوند و متفقین مدام از خود ذکاوت نشان می‌دهند، که البته قضیه به این سادگی‌ها نیست. سیاه سیاه و سفید سفید وجود ندارد. فیلم، ژاپنی‌ها را اهریمن و چینی‌ها را فرشته می‌نمایاند. بی‌آنکه قدمی پیشتر بردارد. بنظر می‌رسد که فیلم سفارشی ساخته شده و کارکردی تبلیغاتی برای زمانی خاص و مکانی خاص داشته است. حقه‌های دشمن بسادگی نقش بر آب می‌شود و شگردهای دوست، کارساز از آب درمی‌آید.

فیلم چون بسیار یکجانبه با قضیه جنگ و دوست و دشمن برخورد کرده است، لذا چیزی را بما یاد نمی‌دهد. نمونه‌ای می‌آوریم:

فرماندهٔ دستهٔ عملیات چینی‌ها و معاون و وردستشان به شهر "چیانگ" وارد می‌شوند و قرار است ضمن برآوردی از محل، چند دوست را در آنجا ببینند. آنها مدام از زیر چشم به اطراف دوربین و گاهی خود دوربین نگاه می‌کنند و آنطور می‌نمایانند که دارند چیزی را از بیننده فیلم مخفی می‌کنند و بهم اشاره می‌کنند. از آنجا که چشمان ناظری نیست تا آنها را ببیند و طرف دعوایی لااقل در آن صحنه‌ها وجود ندارد، در نتیجه، صحنه‌ها بسیار کمیک از آب درآمده و ما شاهدیم که دو سه نفر چینی از این گوشه به آن گوشه می‌روند و به‌هم علامت می‌دهند و زیرچشمی شخص و یا اشخاص ثالثی را می‌پایند و بیننده که از فعل و انفعالات و سر و ته قضیه خبر دارد، حرکات آنها را که تعقیب می‌کند به‌هیچجا نمی‌رسد، جز آنکه مجموعه صحنه‌ها را مسخره بیانگارد.

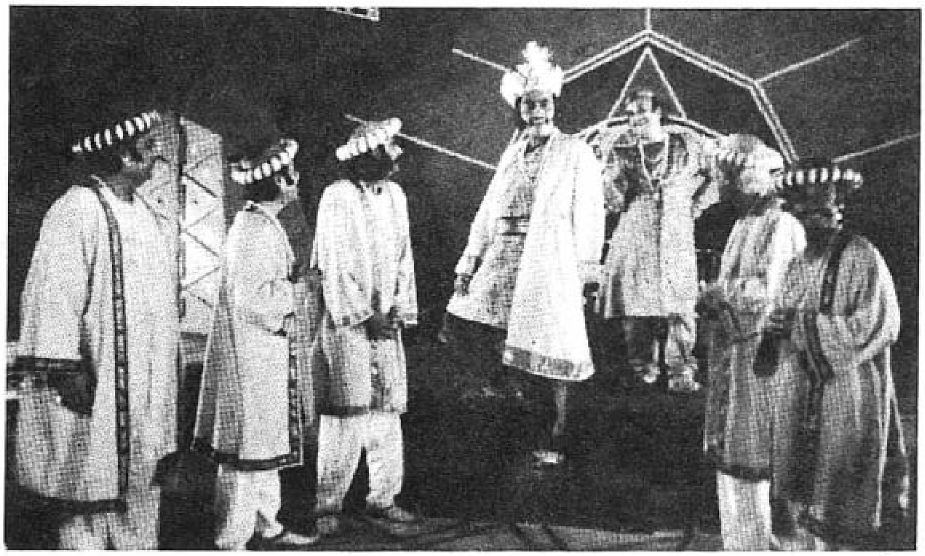
و در آخر، فیلم اگر حرفی داشته باشد، در پس اینگونه بازیها و صحنه‌آرایی‌ها گم می‌شود.

Hirak Raja Deshe/The Kingdom of Diamonds/In the Land of King Hirak

# ● سرزمین الماس-۱ فیلمی نه در حد نام «رای»

*کارگردان، نویسنده فیلمنامه و سازنده موسیقی: ساتیاجیت‌رای؛ فیلمبردار: سومندوروی، بازیگران: رابی‌گوشا، تاپان چاترجی، اپال دات؛ رنگی، ۳۵میلیمتری، محصول ۱۹۷۹هندوستان؛ نمایش از شبکهٔ اول سیمای جمهوری اسلامی ایران: جمعه ۶۳/۴/۲۹*

دو شعبده‌باز، به سرزمین الماس که زیرسلطهٔ "هیراک‌شاه" قرار دارد، دعوت می‌شوند. آنها در بین راه، با معلمی که از چنگ ماموران شاه گریخته است، روبرو می‌شوند، و تصمیم می‌گیرند با او در سرنگونی "هیراک‌شاه" همکاری کنند. پس از طی ماجراهای بسیار، مردم قیام می‌کنند و شاه سرنگون می‌شود.



"ساتیا جیت‌رای" در فیلمهایش به‌مسائل مختلفی از جمله زندگی مردم فقیر در روستا و در شهر، مشکلات جوامع شهری، استعمار انگلستان، تضاد بین کهنه و نو در جامعهٔ هند، و نیز رویدادهای تاریخی‌می‌پردازد. در کنار همهٔ‌اینها، از یک سو نگاه نقادانهٔ "رای" نسبت به موضوع، و از سوی دیگر سبک واقع گرایانهٔ بیشتر آثارش، مشخصهٔ کارهای اوست. تسلط "رای" به زبان سینما و از سوی دیگر آشنایی عمیق او با فرهنگ هندوستان، مایه‌های بسیاری برای تجربه دراختیار او قرار داده است. "رای" اگرچه‌واقع‌گر است، ولی در پرداخت موضوع، دست خود را، از طریق گزینش شیوهٔ بیانی متفاوت، نبسته است. از این‌رو، هم‌توجه به سینمای نئورئالیسم و هم تجربهٔ کارهای فانتزی، موزیکال و افسانه‌ای را می‌توان در کارنامهٔ او دید.

فیلم "سرزمین الماس" از ردهٔ فیلم‌های موزیکال ــ فانتزی "ساتیاجیت‌رای" است که درآن فیلمساز کوشیده است از طریق خلق فضایی افسانه‌ای، برخی واقعیتهای زندگی ــ احتمالا زندگی معاصر ــ را بر پرده تصویر کند. فیلمهای "سنگ سحرآمیز" و "ماجراهای گوپی و باگا" که اولی راچندی پیش ازتلویزیون دیدیم، نیز در همین رده جای می‌گیرند.

مضمون و پیام فیلم، روشن است: پادشاه ستمگری، بیداد می‌کند، ولی براثر قیام مردم وفداکاری آنها سرنگون می‌شود. اما اینکه "رای" چگونه موضوع را پرداخته، قابل بحث است. دریک فیلم فانتزی، طنز و اغراق از ضروریات کار است. از همان‌نخستین‌صحنه فیلم، چنین فضای اغراق‌آمیزی احساس می‌شود: طرز مسخره صحبت‌کردن دوشعبده باز، تاکید برمهره‌های فال‌گیری، ساعت‌شنی، نمای نزدیک از کفش‌های جادویی و غیره. فضای مورد بحث، با نشانه‌های مخصوصی در کاخ هیراک شاه مانند ستارهٔ شش پربراق، نور پردازی لکه‌ای با کنتراست قوی، رفتن‌بازیگران درتاریکی در بسیاری از صحنه‌ها، لباسهای پرزرق و برق، ماشین شستشوی مغز و غیره تشدید می‌شود.

اما افسانه آمیزبودن فضای فیلم، تنها وجه مشخصهٔ فیلم نیست. تاکید برجادو، محملی است برای پرداخت نمادین مسائلی که در بسیاری سده‌ها و دوره‌هارخ داده‌است. "هیراک شاه" ستمگر که برای گرفتن بی‌دردسر مالیات، دستور ساختن ماشین شستشوی مغز را می‌دهد، وبرای درنطفه‌خفه‌کردن اعتراضها فرمان سوزاندن کتابها، بستن مدرسه‌ها و تعطیل علم را می‌دهد، موجود شگفت‌انگیزی نیست. ونمونه‌های فراوانی در طول تاریخ داشته‌است. رنگ جادویی فیلم، فضایی بیرون از مکان و زمان معین به فیلم داده است، تا دست "رای" برای پرداختن بی‌پرده‌تر به‌موضوع، باز باشد.

وجود عنصر جادو و افسانه در این‌گونه فیلمها، تنها یک قرارداد است بین اثرهنری وبیننده، و منطق خاصی به فیلم می‌بخشد. درچهارچوب این منطق خاص و قراردادی، لزومی ندارد بیننده به جادو معتقد شود، ولی این‌امر مانع از آن نیست که‌شاهدروندهای واقعی وشخصیتهای واقعی باشد. صحنه‌ای را بیاد بیاوریم که ماموران پادشاه به معلم می‌گویند شعرهای ضدعلم را بخواند، همراهی مصلحتی معلم و خواندن اجباری آن اشعار وتاکیدهای دوربین برچهرهٔ معلم و دانش ــ آموزان نشان می‌دهد که مسئله به هیچوجه شوخی نیست. صحنه‌های مقابلهٔ معلم با ماموران و گریختن او، حیرت و ترس او از دیدن معدنچی وکشاورزی که مغزشان شستشو شده است و اشعار مسخره را می‌خوانند، هجوم ماموران پادشاه به آلونک‌نشینان برای ازبین‌بردن مظاهر فقر در پیش چشم‌مهمانان خارجی، تجسس دائمی برای یافتن معلم و غیره، جنبه‌های واقعی قضیه است و از تجربه، خاطره و آگاهی مردمی مایه و سرچشمه گرفته است که به دیدن این گونه فیلم‌ها می‌روند.

دوجنبهٔ واقعیت و تخیل و احساس تعلیق بین‌واقعیت جاری و طنز و شوخی و جادو، دستمایه‌های فراوانی برای ایجاد لحظات‌ناب دراماتیک فراهم آورده است و از این‌لحظات، درفیلم چندبار می‌بینیم. مانند صحنه‌ای که پادشاه مهمانان را به حضور پذیرفته است وناگهان کشاورز مغز شسته‌وارد تالار می‌شود وشعر ساختگی شاعر دربار را می‌خواند و "هیراک‌شاه" در برابر مهمانانش، از روبرو شدن‌با دست‌پخت خویش، جامی‌خورد. طنز صحنه، گزنده و نیش‌دار است.

با همهٔ اینها، "رای" نتوانسته است چنانکه باید در انجام مقصود خود، موفق باشد، به چند دلیل:

ــ شخصیت دو شعبده‌باز، پرداخت محکم وپذیرفتنی‌ای ندارد. در صحنهٔ نخست آنها را لمیده در تخت‌های راحت، در خانه‌ای اشرافی وپرنقش و نگار می‌بینیم که دونفر خدمتکار، آنهاراباد می‌زنند. برداشت بیننده اینست که آنها دونفر از اشراف هستند که در ناز و نعمت زندگی می‌کنند اما بعد می‌شنویم که آنها روزگار خوشی ندارند. آن‌دو، پس از دیدن معلم در کوهستان، تصمیم می‌گیرند با او در سرگونی پادشاه همکاری کنند. درحالیکه دلیل همکاری آنها روشن نیست، و نیز دلیل تسلیم‌نشدن آنها در برابر جلال و شکوه "هیراک‌شاه" و نمک‌گیر نشدنشان بخاطر هدیه‌های گران‌بهای پادشاه، معلوم نمی‌شود.

ــ فیلم در برخی لحظه‌ها، منطق خاص خود را ــ استفاده از جادو ــ از یاد برده است.

آشنایی نخستین ما با دوشعبده‌باز، انتظار دیدن کارهای شگفت‌انگیز را در بیننده بوجود می‌آورد، درحالیکه‌کارهایشان به غیب شدن در یکی دوجا و هیپنوتیزم (در صحنهٔ ورود به خزانه) محدود می‌شود. به‌نظر می‌رسد کارگردان خواسته است نقش جادو را بخاطر اهمیت قیام مردم کم کرده باشد تا خصلت واقع‌گرایانهٔ فیلم مخدوش نشود. درحالیکه همچنانکه گفته شد، فیلم، جادو را به عنوان یک قرارداد فرضی پذیرفته است. این‌کار فیلمساز، گاهی به فیلم لطمه زده است. مثلا" درهمان صحنهٔ ورود به خزانه، وقتی شعبده‌بازان ناگهان با ببر روبرو می‌شوند، هیچ‌کاری انجام نمی‌دهند و ببر خود به‌گوشه‌ای می‌رود و می‌خوابد. و آنها شانس می‌آورند

که کلید صندوق را برمی‌دارند. دراینجا تماشاگر انتظار دارد آنهابا ببر کاری بکنند ولی اینطور نمی‌شود.

ــ فیلم در برخی لحظــه‌هـا ، دچار گسیختگی شده است. اگر درستکاری در نسخهٔ فیلم و پرش‌های آشکار مثل صحنهٔ رفتن به زندان و آزادی نقال را ــ که می‌توانندناشی از حذف و تغییراتی‌در فیلم‌باشندــ نادیده بگیریم، صحنهٔ ماقبل‌آخر را نمی‌توان ناشی از دستکـاری دانست. زمانی که معلم و دیگران می‌خواهند "هیراک‌شاه" را با ماشین‌شستشوی مغز کیفر بدهند، ناگهان معلم می‌گوید اول باید مجسمه را خراب کنیم. پس از آن صحنهٔ سقوط مجسمه را می‌بینیم و شعار دادنهارا. کلا" ساخت کلیشه‌ای صحنه، پایان فیلم را کاملا" خراب کرده است. این‌کار، دست‌کم‌از "ساتیاجیت‌رای" بعید بود.

ــ وجود بچه‌ها به عنوان عامل اصلی در قیام برضد پادشاه، به فیلم ضربه زده است.

در سکانس پایانی (قیام مردم) ما تقریبا" اثری از کشاورزان و معدنچیـــان نمی‌بینیم (تنها در صحنهٔ سقوط مجسمه که نبودش برای فیلم بهتر بود). درحالیکه پیش از آن محور توجه "هیراک شاه"، گرفتن مالیات و گردآوری الماس بوده است و فیلم، بسیار برسختی و فشار زندگی‌بر کشاورزان و معدنچیان تاکید داشته است. وجود بچه‌ها در صحنه‌های قیام می‌تواند طبیعی باشد، ولی به شرط اینکه آنها در کنار دیگر مردم وخیلی کمتر از آنها در فیلم دیده شوند. وجود بچه‌ها در سکانس پایانی فیلم، در صحنه‌های متعدد، به آن سکانس، خصلت یک فیلم کودکان را بخشیده است و لحن جدی فیلم را که قاعدتا" باید درآنجا به‌اوج برسد، ازبین برده است.

بقیه از صفحه ۱۳

## گفتگو با محمد رضا اعلامی ...

زاویه‌ای می‌بینیم که با استفاده از فیلتر، تصویر خیلی لطیف و زیباست ولی بعد از ماجرای دستگیری و خشونت، این‌بار اتومبیل را با زاویه‌ای سر بالا و هول‌انگیز می‌بینیم. بار دوم اتومبیل را می‌بینیم که از پشت یک نظامی تفنگ بدست حرکت می‌کند و پشت چراغ قرمز، و تصور کردم که مجموعهٔ اینها برای القاء نوع جامعه کافی باشد. علاوه بر این‌ها در فصل تونل وحشت سعی شده با آن نوری که آژیرکشان پشت سر مردم حرکت می‌کند، نوعی جامعه پلیسی و خفقان‌آور را نشان بدهم. هم‌چنین سعی شده که از زاویه‌های بسته و کادرهای محدود در فیلمبرداری استفاده بشود (یک مقدار هم بخاطر حذف علائم آشنایی که محیط را معرفی می‌کردند)، ومثلا" مخفی بودن دوربین پشت آباژور در هتل، فقط بخاطر قشنگی تصویر نبوده، قصد این بوده که در تصویر ایجاد محدودیت بشود.

■ **ولی سبک فیلمبرداری فیلم، بیشتر مناسب همان صحنه‌های گردش است، تا صحنه‌های پلیسی و خفقان‌آور.**

ــ بنظر من، سبک کلاسیک نورپردازی برای فیلم‌های پلیسی، قدیمی و کلیشه‌ای است. حتی در فیلم‌های جنایی سینمای قدیم خودمان هم، این سبک فیلمبرداری را داشتیم. البته این تفاوت سلیقه است.

■ **تدوین فیلم در بسیاری موارد، بی‌دقت انجام شده و ابدا" وسواس روی آن اعمال نشده.**

ــ مشکل این است که من اصولا" از تدوین فیلم در ایران راضی نیستم و معتقدم که تدوین در سینمای ایران جای خود را نیافته. بنابراین منهم نتوانستم از تدوین خوب بهره ببرم. در سینمای ایران، تدوین‌گر کمکی به فیلمساز نمی‌کند و چیزی بیشتر از آنچه فیلمساز اندیشیده، به‌او نمی‌دهد. باید بگویم که‌فیلم "نقطه ضعف"، نقاط ضعف فراوانی دارد، که اگر شرایط و امکانات دیگری وجود داشت و یا من آدم با استعدادتری بودم، شاید فیلم بهتری از کار درمی‌آمد.

■ **چه مشکلاتی در راه ساختن اولین فیلم‌تان داشتید؟**

ــ مشکلات زیادی وجود دارد، که حتی کسانی که چندمین فیلمشان را می‌سازند، دست به‌گریبان این مشکلات هستند. مهم‌ تــرین مشکل، عدم وجود ضوابط هماهنگ و مداوم است که در خواندن فیلمنامه، تصویب آن، بازبینی فیلم و غیره وجود دارد. فیلمنامه همین فیلم را من مدت یازده ماه دنبالش بودم تا تصویب شد، و سه چهار ماه هم در پی تهیه کننده می‌گشتم. در موقع کار هم مسائلی داشتیم. مشکل دیگر، مسئله ایجاد فضا بود که ساختن آن تولید دردسر می‌کرد زیرا نمی‌بایست نشانه‌های آشنا در فیلم دیده شود. مسـایل فنی نیز مشکلات دیگری ایجاد می‌کنند. مثل نبودن پزتیو و غیره.

فیلمنامه بعدیم رد شده و اکنون بدنبال فیلمنامه‌ئی هستم که قابل ساختن باشد. ■



## ● سرزمین الماس ـ۲ بیانیهٔ سیاسی در قالب افسانه

"هیراک شاه" فرمانروای‌ظالم و خوشگذرانی است. او پروفسوری را به خدمت می‌گیرد تا در آزمایشگاه مخصوصی مغز مخالفان تاج و تخت خود را بشوید. در مرحلهٔ اول، پروفسور موفق می‌شود کشاورز و نقال و معدنچی‌ای را رام و مطیع حکومت کند. اما مخالف اصلی، یک معلم است. شاه جشن و سروری برپا می‌کند و قرار است‌که از مجسمه‌اش پرده‌برداری شود. جشن به درگیری مخالفان و محافظان بدل می‌شود و معلم بدام می‌افتد. دوشعبده‌باز که در اصل پیک شادمانی‌اند، جذب گروه مخالف می‌شوند و درراه رهائی معلم و سایر مخالفان از شر "هیراک‌شاه"، نقش مهمی ایفا می‌کنند.

انگیزه نمایش فیلم روشن نیست! مهمترین نکته قابل ذکر در باب این فیلم، همین است و فیلم بدتر از آنست که به‌نقد درآید.

دومین نکته‌ای که فیلم را غیرقابل تحمل می‌کند، تغییر لحن مداوم و لحظه به لحظهٔ آنست که بخصوص هرچه در طول فیلم پیشتر می‌رویم، آهنگ کودکانه وعامیانه گفتگوها و میزانسن‌ها به‌ضربی شعارگونه و کوبنده ومثلا" متعهدانه و فیلسوف‌مآبانه بدل می‌شود.

دراین مورد برای نمونه بخاطر بیاوریم صحنه‌ای را که‌وزیر معارف دستور تعطیل مدارس را به معلم می‌دهد. عدم شادمانی کودکان از تعطیل درس و مدرسه غیرطبیعی و ناممکن وبد است. آنها آرام و مطیع می‌نشینند و به اندرزهای حکیمانه معلم گوش می‌دهند. معلم می‌تواند عبوس باشد و شعار بدهد اما کودکان چرا؟ بخصوص که در فصل قبل "هیراک‌شاه" را درمیزانسنی می‌بینیم که در مجموع همه‌چیز با شوخی و مسخرگی وغیرجدی بودن در پیشگاه او برگزار می‌شود.

فیلم از سطح اولیه یک ماجرای بسیار ساده دیو و پری بسوی یک بیانیه سیاسی و قیام عمومی می‌رسد. فیلم نه در جای اول درست وسالم باقی می‌ماند و نه‌یک بسیج عمومی را می‌تواند تدارک ببیند و نه به تعادلی بینابین وموزون می‌رسد.

وبالاخره فیلم دورتر از آنست که‌به تمثیل‌هایش برسیم و مثلا" نقال را جایگزین هنرمندان بدانیم.

# ضرورت نقد تکنیکی فیلم

## یادداشتی از سازندهٔ فیلم «توجیه»



● نقدی که خانم مینا تقوی برفیلم "توجیه" در شمارهٔ سیزدهم ماهنامهٔ فیلم نوشته است، امیدوارم آغازی باشد (گرچه نچندان مناسب) برای گسترش نقد تکنیکی بر سینمای ایران و فیلم ایرانی. در چند سال اخیر، در نقدهای معدودی که در مطبوعات چاپ شده، بقدری بحث دربارهٔ مضمون و محتوای فیلمها شده است که عامل مهمی همچون تکنیک، می‌رود تا به فراموشی سپرده شود. یعنی آنچه اهمیت پیدا کرده، فقط "چه گفتن" است، و نه "چگونه گفتن". درحالی که این دو، همراه با یکدیگر بایدارزیابی شود. والاترین پیامها، بدون برخوردازی از فرم مناسب، نه‌تنها ارزش درخور خود را نمی‌یابد بلکه آن پیام را نیز، بی‌اعتبار می‌کند. زیرا سینما به عنوان یک قالب هنری، باید پیام رابا زبان و تکنیک خاص خود منتقل کند.

نقد تکنیکی به وسیلهٔ منتقدان، می‌تواند درکنار پرداختن به محتوا ــ و یا جدا از آن ــ شیوه‌های "چگونه گفتن" به زبان سینما را بررسی کند، این وسواس‌را در سینماگر برانگیزد کــه در بیــان سینماییش بیشتر تعمق کند، وبه تدریج، همین دقت و وسواس‌را به خواننده نیز منتقل کند که: سینما، با ادبیات و تئاتر و مقاله‌نویسی، و اعلامیه و شعار و... متفاوت است و معیارهای خاص خود رادارد.

اما به‌نظر من، منتقدی که فیلم را از نقطه نظر تکنیک و زبان سینمایی مورد بررسی قرار می‌دهد، اولا باید دانش و آگاهی سینما را ــ که بهرحال، نسبی است و نمی‌توان عنوان "کامل" را به آن اطلاق کرد‌ــداشته‌باشد، و ثانیا فیلم را چندبار به دقت ببیند، درحین‌تماشای‌فیلم، یادداشت بردارد و باز به فیلم مراجعه کند. در نقد مورد اشاره، پیرامون فیلمی که‌ساخته‌ام، این دو ویژگی را در حدی پذیرفتنی، نیافتم. بنابراین توضیح بیشتری رالازم دیدم که این یادداشت، نه در مقام پاسخگویی، بلکه در جهت گسترش بحث آغاز شده و تاکید بردقت بیشتر در نقد تکنیکی فیلم است. زیرا من به عنوان سازندهٔ فیلم، بر ساخته‌ام احاطهٔ بیشتری دارم. بارها پیش از خواندن این نقد، و چندبار پس از آن، فیلم را دیده‌ام وبا آن زندگی کرده‌ام و لحظه لحظهٔ فیلم، در ذهنم نقش بسته است. موارد مورد اشاره را، یک به یک، پیش می‌روم:

ــ در قسمتی از نقد آمده است: "زاویه‌های انتخاب شده... بسیار محدود هستند و این موضوع باعث جلوگیری از دیدن فضاهای جدید در داخل مکانهای موجود می‌شود" و به عنوان مثال، از صحنهٔ شکنجه‌شدن حمید در داخل اتاق زندان یاد شده است. در فیلمسازی، انتخاب زاویه و مقدار آن، برای انتقال هرچه بهتر محتوای فیلم، از نظر زمان، مکان و فضا، به عهدهٔ کارگردان است و براساس هرسلیقه‌ای، این انتخاب فرق می‌کند، اما فیلمسازی موفق‌تر است که بهتر بتواند موضوع را به بیننده انتقال دهد. در مورد مثالی که از صحنهٔ شکنجه حمید یاد شده است، نمی‌دانم مقصود نویسنده کدام صحنه است، زیرا در فیلم، سه‌سکانس شکنجه در زندان وجود دارد. سکانسهای ده و دوازده وچهارده. اشارهٔ مشخص به سکانس موردنظر منتقد در نقد تکنیکی، ضروری است.

درسکانس ده، از زمان بیرون آمدن حمید ازسلول تا تزریق مواد مخدر توسط بازجو، ۵۲ پلان وجود دارد. همچنین مجموع پلانهای شکنجه از ابتدای ورود حمید به اتاق شکنجه تا خروج بازجواز اتاق، ۳۳ پلان (نما) است که ازاین تعداد، هشت نمای دور، دو نمای دونفری، و ۲۳ نمای درشت و متوسط است که ۲۳ نمای اخیر، از ۱۱ زاویه مختلف در ارتباط با تغییر پرسوناژ و زاویهٔ دید آنهانسبت به هم و زاویه دید دوربین، گرفته شده است. گمان نمی‌کنم این تعداد نما و زاویه در یک اتاق، با سه بازیگر در مدت سه دقیقه و ۹ ثانیه، کم باشد. درسکانس دوازده، ۴۰ نماداریم که ۳۶ نمای آن درشت و متوسط، وسه‌نمای آن دور، و یک نما هم "اینسرت" از ساعت‌دیواری است که این‌صحنهٔ ۲ دقیقه و ۲۵ ثانیه‌ای، مجموعا" از ۹ زاویه مختلف گرفته شده است. در سکانس چهارده، باز با همان تعداد بازیگر و در همان اتاق، که مدت آن ۲۹ ثانیه است، ۵ نما داریم (۳ نمای درشت و ۲ نمای دور) که از سه زاویهٔ مختلف فیلمبرداری شده است. بنابراین برخلاف آن‌نوشته، "دوربین همیشه در یک نقطه و یک‌جهت"، قرار ندارد. همچنین در سکانس آخر، زمانی که بهروز و علی در اتاق مشغول صحبت هستند، تماشاگر فقط از دو زاویه داخل اتاق‌رانمی‌بیند. این سکانس که زمانش ۳۰ دقیقه است، ۱۸۱نما از ۵۰ زاویه مختلف دارد. رعایت "خط فرضی"، یکی از اصول اولیه فیلمسازیست، هرچندکه برخی از فیلمسازان، این‌اصل را نمی‌دانندو به‌همین دلیل، در بعضی از فیلمها با تغییر جهت‌های ناگهانی شخصیت‌ها و یا به‌تعدادی نماهای واسطهٔ بی‌معنا برمی‌خوریم. اساس خط فرضی براین است که دوربین نسبت به شخصیت‌ها، فقط می‌تواند ۱۸۰ درجه تغییر جهت دهد. و این یکی از محدودیت‌های اصولی فیلمسازی است.

ــ مسئله‌دیگری که مورد اشارهٔ منتقد قرار گرفته، دربارهٔ استفادهٔ نابجا از لنزها است. باید یادآوری کنم که با تغییر فاصلهٔ دوربین نسبت به سوژه، با یک لنز می‌شود نماهای مختلفی‌از بسیار نزدیک تا بسیار دور گرفت اما در این که از چه لنزی استفاده شود، بستگی به مفهوم موردنظر فیلمساز، و تجربه و دانش سینمایی او دارد. همچنین دربارهٔ اشاره‌ای که به نیمه‌بودن نمای در آسانسور شده، فکر میکنم تماشای دقیق‌تر فیلم، این موضوع را روشن می‌کند که تصویر درآسانسور، کامل است.

ــ دربارهٔ اشاره‌ای که نویسنده به زوایای روبه بالا و رو به پائین کرده است، ابتدا لازم است بگویم که برخلاف نوشتهٔ ایشان، *High Angle* به معنای زاویهٔ روبه پائین، و *Low Angle* به معنای زاویهٔ روبه بالا است. مفهوم *High* و *Low* در این واژه‌ها، به محل قرارگرفتن دوربین مربوط می‌شود و نه جهت و زاویهٔ دید آن. بعد، به‌سه مورد انتخاب ناــ صحیح زاویه اشاره شده است: ورود حمید به زندان توسط ساواکی‌ها، خروج بهروز از کیوسک تلفن، و نمای شمارهٔ طبقات مختلف که آسانسور از آنها می‌گذرد.

برای روشن‌شدن بیشتر موضوع، توضیح می‌دهم که هدف از نــمای رو به بالای سرباز، و نمای روبه پائین دید او به حمید و افراد ساواکی، القای سه‌منظور بوده است: نمایشی از محیط نظامی که سخت از آن مراقبت می‌شود، نمایشی از قــدرت افراد حاکم برآن، و نمایشی از درماندگی و خردشدن حمید به دست آنها. ضرورت بودن تعداد بیشتری سرباز بربالای بام، یک نظر شخصی است زیرا فکر میکنم با همان یک نفر هم می‌شود چنین مفهومی را منتقل کرد.

دربارهٔ صحنهٔ خروج بهروز از کیوسک هم باید بگویم که بهروز متوجه نمی‌شود حمید دستگیر شده است. این صحنه،ازبالانیست‌واز طرفی تمامی حرکت او،از خروج از کیوسک تا سوار شدن به تاکسی، یک نما است و نه دو نما که درآن، از روشن "پان زوم بک" استفاده شده است. همچنانکه پیشتر گفتیم،دقت بیشتر

در تماشای فیلم، مانع از بروز چنین خطاهایی درنقد تکنیکی می‌شود.

درمورد سوم نیز، اصطلاحی به غلط به کار گرفته شده و ضمنا نمای شماره‌ٔ طبقات آسانسور، صرفا به منظور نمایش گذشت زمان است و نمای نقطه‌نظر افراد داخل آسانسور نیست.

ــ در قسمتی دیگر از نقد، نوشته شده که "فوکوس (واضح) و اتافوکوس (ناواضح) کردن تصویر در طی گفتگوی علی و بهروز در داخل اتاق تیمی، غیر منطقی، بیجا، و بسیار مکانیکی مورد استفاده قرار گرفته است‌و...". املای درست کلمه، "آوت ــ آوــ فوکوس" به معنای خارج شدن از وضوح است که معمولا به غلط، "اتافوکوس" گفته و نوشته می‌شود. ضمنا درآن صحنه استفاده از روش واضح و ناواضح کردن تصویر، صرفا برای القای هرچه بیشتر تضاد دوایدئولوژی است که هرکدام در موقع ابرازعقیده، سعی در محو کردن دیگری دارد.

ــ نوشته شده: "حرکتهای معمولی انسانها برروی فیلم، همیشه آرامتر از آنچه چشم در طبیعت می‌بیند، ثبت می‌شود. متاسفانه به نظر می‌آید که کارگردان فیلم، این موضوع را نمی‌دانسته و همین باعث شده است‌که در بیشتر موارد، حرکت بازیگران کندتر از معمول دیده شود..."

فیلم توجیه، با دوربین "بی.ال.آریفلکس" که مخصوص فیلمبرداری استاندارد (از نظر سرعت) است، فیلمبرداری شده. اگر چشم بیننده ناراحتی نداشته باشد، و دستگاه نمایش فیلم نیز بی‌نقص باشد و با استاندارد ۲۴ کادر در ثانیه کار کند، تردیدی نیست که حرکت شخصیت‌ها برروی فیلم، طبیعی دیده می‌شود. برای اطلاع خوانندگان باید عرض کنم که با سرعت معمولی (۲۴ کادر در ثانیه)، می‌شود نمایی فیلمبرداری کرد که سرعتش کمتر از سرعت معمول باشد. با استفاده از لنزهای تله‌ٔ قوی (حدود ۲۰۰۰ به بالا)، اگر پرسوناژ از روبرو به طرف دوربین حرکت کند، این‌حس به بیننده دست می‌دهد که وی آرامتر از معمول حرکت می‌کند. مانند حرکت لورنس در صحرا، در فیلم "لورنس عربستان". ولی اگر پرسوناژ از چپ به راست کادر، یا برعکس برود، با این نوع لنزها، حرکت سریع‌تر از معمول به‌نظر می‌رسد. در فیلم توجیه، از چنین‌لنزی استفاده نشده و سرعت فیلمبرداری هم ثابت بوده که چنان حالتی ایجادنشود.

ــ هفتمین موردی که به آن اشاره شده، این است که: "اغلب سکانسهای فیلم، تمام نشده رها می‌شوند و تنها سکانس کامل فیلم، نمایش فیلم خبری مربوط به ورود نیکسون به ایران است..." سکانس‌عبارت است از مجموعه نماهایی که به صورت ممتد و مداوم، بدون مکث وتوقف در زمان، اتفاق بیفتد. درسکانس، محدودیت مکانی وجود ندارد و یک سکانس امکان دارد از یک پلان و یا بیشتر تشکیل شود. با این تعریف علمی از سکانس، پخش برنامه‌ٔ خبری ورود نیکسون از تلویزیون را نمی‌توان یک سکانس خواند، بلکه تمامی نماهای قهوه‌خانه به همراه فیلم خبری تلویزیون، مجموعا" تشکیل دهنده‌ٔ یک سکانس هستند.

ــ نویسنده معتقد است که بیننده هیچگاه آنچه را که انتظار دیدن آن را دارد، نمی‌بیند... در سرتاسر فیلم، هرموقع که یکی از افراد، دیالوگی دارد، نمای درشتی از او را می‌بینیم و دیگران که شنونده هستند، فراموش می‌شوند. به‌طور مثال، سکانس آخر فیلم..." فیلم توجیه، از ۲۰ سکانس، شامل۹۱۲نما تشکیل شده‌که از این تعداد، ۳۹۵ نما بدون دیالوگ و ۳۸۷ نما با دیالوگ، و ۱۵۰ نمای عکس‌العمل (به اصطلاح، ری‌اکشن شات) است. درمقابل ۳۸۷ نمای دیالوگ‌دار، ۱۵۰ نمای عکس‌العمل، کم نیست. سکانس مورد اشاره‌ٔ نویسنده، شامل ۱۸۱ نما است که از این‌تعداد، ۳۱ نما بدون دیالوگ، ۸۹ نما با دیالوگ و ۶۱ نما عکس‌العمل است و من تعجب میکنم که‌چطور این ۶۱ نما را، نویسنده ندیده است.

اشکال دیگر مورد انتقاد نویسنده، وجود سکوت بین دیالوگ شخصیتها است. درحالی که ۳۸۷ نمای دیالوگ‌دار فیلم، چنین نبوده وتنها ۱۰ نما به‌این شکل وجود دارد که آن مکث هم بخاطر تاثیرگذاری بیشتر بوده است. شاید بارها برای همه اتفاق افتاده باشدکه‌پس از شنیدن جمله‌ای، بلافاصله نمی‌توانند پاسخ بدهند.

ــ درباره‌ٔایرادی هم که از نظر صداگذاری برروی تصویر گرفته شده، این توضیح بدیهی را می‌دهم که در فیلم، صدا وتصویر باید هماهنگ باشد. اندازه‌ٔ صدا، بستگی به فاصله‌ٔ عامل صدا از دوربین دارد. صدای شخصیتی که تصویر او را در نمای درشت داریم، باید بلندتر از صدای او در نمای متوسط یا دور باشد. اگر دو شخصیت درکادر باشند که یکی نسبت به دیگری، نزدیکتر به دوربین باشد، باید صدای اورا بلندتربشنویم. به‌همین ترتیب، وقتی که عامل صدا به‌تدریج از دوربین دور می‌شود، صدا نیز باید به‌تدریج کم شود. مثالی هم که از صحنه‌ٔ زندان زده شده، همین ویژگی را دارد. اما البته اگر در صحنه‌ای، صدای محیط ناگهان قطع شود(و فیلمساز از این‌کار مفهوم خاصی را درنظر نداشته باشد) این یک ایراد است.

•

بازهم تاکید می‌کنم که نقد تکنیکی، امروز در سینمای ایران یک ضرورت است. همراه با کوشش در درک ارزشهای والای انسانی، برای انتقال صحیح این‌مفاهیم به‌زبان سینما باید تکنیک را آموخت. دست‌اندرکاران و منتقدان، در برخوردشان با فیلمها، باید به این جنبه‌ٔ پراهمیت، توجه بیشتری که توام با آگاهی و دانش لازم باشد، از خودنشان دهند.

**منوچهر حقانی‌پرست**

●

بقیه از صفحه ۳۷

## سینما در شهرستانها ...




سینماپیام ــ ۶۳/۴/۱۲

مسئول اداره سینماهای شیراز، مشکل اساسی وبنیادی را در عدم شناخت نقش اصلی سینما از سوی اکثریت تماشاگران این شهر عنوان می‌کند و می‌گوید: "ما وارث فرهنگ غلط زمان سابق هستیم و اکثر مردم هنوز عادت‌نکرده‌اند که سینما یک مکان فرهنگی است و متاسفانه اکثرا" از سینما جز سرگرمی و وقت‌کشی چیز دیگری نمی‌خواهند. همین سبب می‌شود که فیلم‌های خوب در اینجا با عدم‌استقبال روبرو شود."

با آقای "یدالله همت" یکی از قدیمی‌ترین وبا سابقه‌ترین کارگران سینما در شیراز نیز گفتگوی کوتاهی انجام دادیم. وی می‌گوید: "در سال ۱۳۱۲ وارد سینما شدم و بخاطر علاقه شدیدی که به سینما داشتم خیلی زود کار با آپارات را یاد گرفتم و با دستمزد روزی یک ریال در سینما ماپاک استخدام شدم" بعد می‌گوید: "البته اولین آپاراتچی‌های سینما در شیراز "موسیو شورکا" و "موسیوآندره" بودند که با دستگاههای صامت و بعدها ناطق (تومپ وپاته) فیلم نمایش می‌دادند". همت درباره‌ٔ نوع فیلم‌ها و استقبال مردم در آن زمانها می‌گوید: "آن موقع‌ها وضع سینما مثل امروز نبود. فیلم‌جدید که می‌گذاشتیم، تا مدتها وقت سرخاراندن نداشتیم و خیلی‌ها فیلم را چند بار می‌دیدند. از فیلم‌هایی که هنوز یاد دارم ودر شیراز خیلی مورد استقبال قرار گرفت، می‌توانم از فیلمهای "بوک جونز"، "شزم"، سریالهای صاعقه، مسافرت به کره مریخ و تارزان نام ببرم."

آقای همت، یکی‌از خاطره‌هایش را، چنین برایمان تعریف می‌کند: "درآن وقتها که فیلم‌ها صامت بود، یک گوینده و دونفر نوازنده‌ٔ ویولن و ضرب، کنار پرده‌می‌نشستند، گوینده صحنه به صحنه‌به ترجمه گفتگوها می‌پرداخت و در بعضی از صحنه‌ها که نیازی به ترجمه نداشت، مثل صحنه رقص و بزن‌بزن، دو نوازنده شروع به نواختن می‌کردند، اما چون ویولن زن سینمای مانابینا بود، اکثر اوقات رقص و یا بزن‌بزن تمام می‌شد. اما ویولن زن ما همچنان مشغول کار خود بود، تا اینکه بالاخره حوصله تماشاگران سر می‌رفت و فریاد می‌زدند که "بابا تمام شده" و تازه این نوازنده دست از ویولن زدن می‌کشید."

●

# مراکز آموزش سینما در ایران

● *همچنان‌که وعده داده بودیم، برای پاسخگویی به نیاز علاقمندان تحصیل در رشتهٔ سینما، سلسله گزارشهای کوتاهی در زمینهٔ معرفی مراکز آموزش سینما در ایران تهیه کرده‌ایم که امیدواریم بتواند جوابگوی کنجکاویها و ابهامهای آنها باشد. در این شماره، با شرایط و امکانات تحصیل در انجمن سینمای جوانان ایران و دانشکدهٔ صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران آشنا می‌شوید.*

## ۱ انجمن سینمای جوانان ایران

### پیشینه

انجمن سینمای جوانان ایران در سال ۱۳۵۳ با نام "انجمن سینمای جوان" تشکیل، و بنیاد نامهٔ آن در سال ۱۳۵۴ به تصویب شورای عالی فرهنگ و هنررسید و پس از آن در تهران و برخی از شهرستانها و مراکز استان فعالیت خود را آغاز کرد. تشکیل کلاس‌های آموزشی ۸ و ۱۶ میلیمتری وبرگزاری جشنواره‌های منطقه‌ای و سالانه در برنامه‌های آن قرار داشته و تا پیروزی انقلاب اسلامی به فعالیت ادامه داده است. پس از پیروزی انقلاب، مراکز انجمن در تهران و شهرستانها به دلیل فضای ایجاد شده در آنها، به تعطیل کشانده شد. ولی از آنجا که ضرورت وجود یک نهاد آموزشی برای پرورش استعدادهای جوان درامرفیلمسازی کاملا" محسوس بود، در اواخر سال ۱۳۵۹ مجددا" تعدادی از این مراکز با نام "کانون سینماگران آماتور ایران" با تغییرات اساسی در برنامه‌ها و مدیریت و نحوهٔ اداره، شروع به فعالیت کرد، اما به دلیل عدم امکانات مناسب، وسایل و ابزارومربی متعهد و متخصص ووسائل دیگر، کلیه مراکز گذشته انجمن احیاء نشد

از سال ۱۳۶۲، کانون سینماگران آماتور ایران مجددا" به "انجمن سینمای جوانان ایران" تغییر نام یافت و هم‌اکنون نیز با همین عنوان فعالیت می‌کند.

### شعبه‌ها

درحال حاضر بجز تهران، شعبه‌های انجمن در شهرستانهای اصفهان، شهرکرد، ارومیه، باختران، تبریز، زنجان، سمنان، شیراز، گرگان، مراغه، دامغان، مسجد سلیمان، کرمان، و همدان دایر و به فعالیت‌های آموزشی در زمینه سینمای ۸ میلیمتری و تولید فیلمهای آماتوری مشغول هستند. طبق برنامه پنج سالهٔ انجمن، شعبه‌های دیگر بتدریج تا قبل از سال ۱۳۶۶ در کلیه مراکز استان و همچنین شهرستانهای مستعد وعلاقمند دایر خواهد شد.

لازم به یادآوری است که تشکیل و راه اندازی مجدد شعبه‌های انجمن درشهرستانهای اهواز، مشهد، و رشت در دست اقدام است و از اول‌تیرماه سال جاری، سه شعبهٔ انجمن در تهران( ۱ ــ موسسه اسلامی نارمک ۲ ــ کتابخانهٔ محقق حلی، خیابان ری ۳ ــ پارک کوثر، مجتمع دکتر شریعتی) دایرشده‌است.

### نحوهٔ ادارهٔ انجمن

بودجهٔ انجمن سینمای جوانان ایران در تهران و شهرستانها از محل کمکهای بلاعوض وزارت ارشاد اسلامی تامین می‌شود، ولی انجمن به‌عنوان یکی از واحدهای تابعه وزارت ارشاد محسوب نمی‌شود. به دلیل وجوه‌مشترک فراوانی که درکار انجمن و "مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی" وجود دارد، انجمن سینمای جوانان ایران در تهران زیرنظر این مرکز اسلامی قرار دارد و سرپرست مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی، مدیرعامل انجمن نیز هست.

همچنین در شهرستانها و مراکز استان نیز، شعبه‌های انجمن فاقد تاسیسات، اعتبارات، وتجهیزات لازم است و همچنین از نظر کسب مشروعیت اجتماعی نیز نیاز به تقویت ادارات کل ارشاد دارد، لذا سرپرستان مراکز انجمن در شهرستانها و مراکز استان، با نظر و موافقت مدیرکل ارشاد اسلامی معرفی و با صدور ابلاغ مشغول بکار میشوند و امور انجمن زیرنظر سرپرستان ادارات کل ارشاد اسلامی اداره می‌شود، ولی از نظر روش و برنامه‌های آموزشی وغیره، تابع انجمن مرکزی هستند و انجمن مرکز درحد امکان وسایل فنی و موادخام در اختیار مراکز شهرستانها قرار می‌دهد

### هدفهای انجمن:

الف: جذب و پذیرش جوانان مومن و علاقمند به‌امر فیلمسازی

ب: پرورش استعدادهای هنری درآنان بشرح زیر:

۱ ــ بالابردن حساسیت سمعی و بصری درهنرجو

۲ ــ تقویت ذهنیت سینمایی درآنان

۳ ــ ایجاد توانائی بیان سینمایی درآنان

ج ــ آموزش مهارتهاو تکنیکهای لازم مربوط به عکاسی و سینمای ۸ میلیمتری.

بطورکلی، بالابردن آگاهی و توانائی‌های افراد پذیرفته شده تاحدی که بتوانند پس از گذراندن دورهٔ فیلمسازی آماتور وارد مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی‌شوندو دورهٔ فیلمسازی نیمه حرفه‌ای را بگذرانند و یا به سایر مراکز و دانشکده‌ها و مجامع فیلمسازی که در سطح بالاتری هستند، راه یابند.

د ــ تهیه فیلمها و جزوه‌های آموزشی، فرهنگی و هنری، و همچنین کتابهای آموزشی جهت بالابردن سطح آگاهی‌ها و مهارتهای مربیان و هنرجویان و علاقمندان به فیلمسازی آماتوری.

هـ ــ برگزاری هفته‌های فیلم و جشنواره‌های سالیانه سوپر ۸ و اعطاء جوایز و هدایا به فیلمسازان جوان جهت تشویق و ترغیب‌جوانان به‌امر فیلمسازی.

و ــ برگزاری دوره‌های آموزشی و سمینار برای مربیان و مسئولین انجمن سینمای جوان جهت آشناکردن آنان با شیوه‌های آموزش و ایجاد هماهنگی آموزش انجمن‌ها در سراسر کشور.

### شرایط پذیرش هنرجو

مراکز انجمن سینمای جوانان ایران در تهران و شهرستانها هرسال در یک نوبت و در صورت آماده‌بودن شرایط و امکانات در دو نوبت، حداکثر ۲۵ نفر بعنوان هنرجو از میان برادران علاقمند به فیلمسازی بین سنین ۱۵ تا ۱۸ ساله را برای دورهٔ‌یکسالهٔ آموزش فیلم‌سازی ۸ میلیمتری می‌پذیرند. گزینش هنر جویان از طریق آزمون کتبی در زمینهٔ اطلاعات عمومی هنری و سینمایی داوطلبان و مصاحبه حضوری خواهد بود

الف ــ آزمون کتبی عبارتست از سنجش اطلاعات هنرجو دربارهٔ هنرها و شناخت اولیه واجمالی آنها و همچنین شناخت سینما به شکل کاملا" مقدماتی در حدی که داوطلبان با شرایط سنی یادشده پاسخگوی پرسشهای آزمون‌باشند. ضمنا" پرسشها به نحوی انتخاب شده‌اند که پاسخ دوسوم آنها را آراء شخص هنرجو تشکیل خواهد داد.

این آزمون دارای ۵۰ نمره است که داوطلبانی که حد نمره آنان به ۲۵ برسد، به مرحله دوم یعنی مصاحبه ــ راه می‌یابند.

ب ــ مصاحبه همانند. مرحله اول دارای ۵۰ نمره است که بر سه محور ذیل انجام می‌شود.

۱ ــ شناخت استعداد و ذوق هنری داوطلب

۲ ــ شناخت وضعیت کلی داوطلب

۳ ــ شناخت اجتماعی و اطلاع از اوضاع فعلی اجتماعی و فرهنگی داوطلب

هرداوطلب که در این مرحله نیز به ۲۵ نمره از ۵۰ نمره حداکثر دست یابد، در کلاسهای آموزش انجمن پذیرفته میشود.

### شرایط ثبت نام

۱ ــ متدین به دین اسلام یا یکی از ادیان رسمی کشور

۲ ــ داشتن حداقل مدرک تحصیلی سوم راهنمائی (یا در حال تحصیل)

۳ ــ دارابودن حداقل ۱۵ و حداکثر ۱۸ سال تمام.

دورهٔ آموزش انجمن سینمای جوانان ایران یکسال تمام است، که این یکسال به دو ترم شش ماهه تقسیم می‌شود.

### دروس آموزشی

شش ماهه اول: ۱ ــ شناخت سینما (شامل نمایش فیلم، کار عملی با ویدئو، اصول اولیه‌کارگردانی)

۲ ــ عکاسی سیاه و سفید ( شامل شناخت ابزار، تئوری عکاسی، کارلابراتوار)
۳ ــ طراحی و نقاشی (تمرینهای مختلف طراحی از حجم‌ها، ابعاد، شناخت پرسپتیکو، کمپوزیسیون).
۴ ــ طرح و گزارش‌نویسی (اصول و مقدمات گزارش نویسی و طرح نویسی)
۵ ــ شناخت صدا (بالابردن حساسیت‌های سمعی‌و بصری داوطلبان)
شش ماهه دوم: ۱ ــ کارگردانی، در ادامهٔ کلاس شناخت سینما
۲ ــ کلاس فیلمبرداری، در ادامهٔ عکاسی
۳ ــ سناریونویسی، در ادامه طرح و گزارش نویسی
۴ ــ شناخت اصول نقاشی متحرک، در ادامهٔ طراحی و نقاشی
۵ ــ شناخت صدا، در ادامهٔ کلاس شناخت صدا
۶ ــ مونتاژ و صداگذاری

کلاسهای آموزشی، طبق برنامهٔ تنظیمی واحد آموزش انجمن، سه‌روز در هفته بعد ازظهرها از ساعت ۳ تا ۷ بعدازظهر در محل انجمن تشکیل می‌شود. شروع دوره آموزش انجمن، نیمهٔ اول مهرماه هر سال خواهد بود.

از هنرجویان کلاسهای آموزشی انجمن ماهانه ۳۰۰ ریال حق عضویت دریافت می‌شود و در طول دوره آموزش، موادخام ( فیلم خام عکاسی و فیلمبرداری، کاغذ و داروی عکاسی) . وسایل موردنیاز دیگر، به رایگان دراختیار هنرجویان قرار دارد. در حال حاضر یک دوره آموزش سینمای ۸ میلیمتری، بعداز ــ ظهرها با حضور ۲۰ نفر از هنرجویان علاقمند بین سنین ۱۶ تا ۲۰ سال درمحل انجمن دایر است.

این‌دوره‌از۱۴آبان ۶۲ آغاز شده و ترم اول درتاریخ۱۴اردیبهشت ۶۳ بپایان رسیده است‌و هنرجویان در ترم دوم به تحصیل اشتغال دارند. در این دوره نزدیک به ۱۱۰ نفر داوطلب بودند که اعضاء کلاس از میان آنها و از طریق آزمون کتبی و مصاحبه حضوری پذیرفته شدند. دورهٔ‌جاری، درپایان‌مهر۶۳به‌پایان‌خواهد رسیدوطبق‌برنامهٔ تنظیمی، دورهٔ بعدی، بعداز ظهرها از۱۵مهر۶۳ تشکیل‌خواهد شد. لازم به تذکر است که دورهٔ جدید آموزشی مراکز انجمن در شهرستانها نیز همزمان با تهران با پذیرش هنرجویان جدید آغاز خواهد شد.

### استادان انجمن

اکثریت استادان انجمن دارای سابقه آموزشی و فیلمسازی مورد قبول شورای انجمن هستند و بعضی از آنها هم اکنون در مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی، مجتمع دانشگاهی هنر، و دانشکدهٔ صدا و سیما نیز تدریس می‌کنند، از جمله ابراهیم مکی استاد فیلمنامه نویسی، و احمد ضابطی جهرمی استاد مونتاژ. لازم به یادآوری است که انجمن سینمای جوانان ایران در تهران دارای شورایی متشکل از نمایندگان مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی ونماینده‌بخش آموزش انجمن است که این شورا دوشنبه هر هفته تشکیل جلسه می‌دهد و طی این جلسات، ریز مواد آموزشی کلاسهای انجمن بررسی می‌شود و سیاستها، هدفها، و برنامه‌های کلی انجمن در زمینه‌های پذیرش هنرجو، تولید فیلمهای آماتوری، و چگونگی آموزش هماهنگ در سراسر کشور برنامه‌ریزی می‌شود.

### مسائل و مشکلات انجمن در شهرستانها

۱ ــ نداشتن بودجه، کمبود بودجه.
۲ ــ نامشخص بودن ارتباط اداری انجمن با ادارات کل ارشاد اسلامی.
۳ ــ کمبود و نبود نیروی‌تخصصی درزمینه آموزش فیلمسازی
۴ ــ کمبود و نبود وسایل فنی موردنیاز
۵ ــ نبود محل مناسب برای‌انجمن

نشانی: تهران، خیابان‌ولی عصر، نرسیده به‌تجریش، باغ فردوس، کوی دلبر، شمارهٔ ۱۹، تلفن ۲۷۱۹۵۸.

## ۲

## دانشکدهٔ صداوسیما

### پیشینه

در سال ۱۳۴۸ با گسترش دامنه فعالیتهای رادیو تلویزیون و پوشش سراسری، سازمان رادیو تلویزیون برای تامین نیروی انسانی و کادر متخصص خود مدرسه عالی تلویزیون و سینما را ایجاد کرد و با داشتن امکانات وسیع آموزشی، زمینهٔ گسترده‌ای را در تربیت کارمندان‌متخصص برای تلویزیون شروع کرد. پس از تشکیل ستاد انقلاب فرهنگی، این مدرسه عالی منحل شد. مدتی بعد، سازمان صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران بر اساس نیازهای خود به کادر متخصص فنی، این مدرسه را احیا و با نام "مرکز آموزش فنی" کار خود را آغاز کرد. بعدتر که نیازهای صدا و سیما بیشتر شد، این مرکز به دانشکده صدا و سیما تغییر نام داد و با هدف تربیت افراد به منظور تکمیل نیروی انسانی متخصص و متعهد برای مراکز رادیو و تلویزیون در رشته‌های هنر اسلامی و تخصص‌های فنی، فعالیت خود را ادامه داد.

### دورهٔ آموزشی

دورهٔ آموزشی این دانشکده در زمینهٔ تولید، هشت نیمسال تحصیلی است که شامل زمینه‌های: تدوین، فیلمبرداری، فیلمنامه‌نویسی، کارگردانی فیلم، کارگردانی تلویزیونی، گرافیک، عکاسی و نقاشی متحرک می‌شود. دوره‌های میان‌مدت نیز در زمینه‌های تخصصی تهیه‌کنندگی تلویزیون، گویندگی و گزارشگری، دستیاری فیلمبردار، دستیاری صدابردار، و دستیاری تهیه‌کننده وجود دارد. همچنین در زمینهٔ‌فنی، دوره‌های سه‌سالهٔ تربیت فوق‌کمک مهندس در رشته‌های فرستنده، صدا و ویدئو، و دوره‌های یکساله تربیت اپراتوری در همین‌رشته‌ها تشکیل شده است.

واحدهای درسی، تا حدودی به عنوان پیش‌نیاز برای کلیه رشته‌های هر دوره مشترک است و از آن به بعد، برای هر رشتهٔ تخصصی، درسهای معینی تدریس می‌شود. تعداد واحدهای درسی مورد نیاز برای فارغ‌التحصیلی در رشتهٔ تولید ۱۶۰ تا ۱۶۹ واحد، و در رشتهٔ فنی ۱۰۸ تا ۱۱۲ واحد است.

### شرایط پذیرش

نحوهٔ گزینش‌و شرایط پذیرش‌این دانشکده قبل از برگزاری هر آزمون اعلام می‌شود. از دانشجویان این دانشکده شهریه دریافت نمی‌شود و آنها با سپردن تعهد به صدا و سیما برای خدمت درآن، از کمک‌هزینه تحصیلی، کمک‌هزینه غذایی، خوابگاه(در صورت امکان)، بن خواربار، بلیت اتوبوس و امکانات مرکز بهداشت استفاده می‌کنند.

دانشجویان پس‌از گذراندن واحدهای مورد نیاز و انجام کارآموزیهای لازم، فارغ‌التحصیل می‌شوند. تعداد پذیرفته‌شدگان در رشته تولید حداکثر ۸۰ نفر و در رشته فنی ۶۰ نفر خواهند بود. فارغ‌التحصیلان رشته تولید به عنوان لیسانس تخصصی و فارغ‌التحصیلان رشته فنی به عنوان فوق‌کمک مهندسی در سازمان صدا و سیما ارزیابی شده و به عنوان کارمند مشغول به کار می‌شوند.

### امکانات آموزشی

دانشکدهٔ صدا و سیما دارای وسایل سمعی و بصری و تجهیزات مختلفی در مراکز مختلف آن است. در بخش زبان، ۴ لابراتوار سمعی و بصری دارد. در مرکز فراگیری، وسایل کار ۸ و ۱۶ میلیمتری، اسلاید، فیلم استریپ و ویدئوکاست وجود دارد. بخش آموزش تولید، دارای کارگاههای مونتاژ، طراحی، انیمیشن، فیلمبرداری، لابراتوار عکاسی و استودیوی سیاه و سفید و رنگی است. در بخشهای پژوهش و آموزش فنی این دانشکده، آزمایشگاهها و استودیوهای متعدد فنی، دانشجویان را یاری می‌دهد. همهٔ بخش‌های دانشکده، از امکانات کتابخانه برخوردار است.

نشانی: خیابان خالد اسلامبولی (پارک سابق)، خیابان اول، دانشکدهٔ صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران ــ تلفن: ۶۲۰۱۹۱

بقیه از صفحه ۱۹

## چرا «قانون» ...

پایان فیلم بد باقی می‌ماند، بدون هیچگونه تحولی رو به‌سوی خوبی و یا بدی بیشتر، چنان‌که لازمهٔ هر انسان واقعی است. و تازه برای همین بدی پذیرفته شدهٔ او نیز دلیلی آورده نمی‌شود. هیچ انسانی بدون دلیل و مادرزاد، خبیث و یا نیکوکار نیست.

حوادث فیلم، همچنان‌که در این‌گونه آثار انتظار می‌رود، مطلقا" بر مبنای تصادف بنا می‌شوند. اتفاقا" تبه‌کار دلرحم، ناظر مخفی شدن "کودک" است، و اتفاقا" سالها بعد هم او "ویجی" را در هتلی برای گرفتن کار می‌بیند، و بی‌دلیل او را به‌کار می‌گمارد. "ویجی" "اتفاقا" دختری را در قطار از چنگال مزاحمانش نجات می‌دهد و بعد از ترک خانهٔ پدر، اتفاقا" او را می‌بیند و دختر نیز اتفاقا"، اتاقی خالی در خانه‌ای که خود در آن زندگی می‌کند، برای "ویجی" سراغ دارد. اتفاقا" زمانی که قصد ترور تبه‌کار دلرحم در بین است، "ویجی" هم حضور دارد و باعث نجات او می‌شود، و مادر اتفاقا" سپر بلای پدر می‌شود، تا مرگ او حضور کینه و هیجان را در فیلم قوت بخشد. اتفاقها، آسان‌ترین و در دسترس‌ترین وسیله برای توجیه حوادث فیلم هستند، و هیچکدام بر مبنای منطق موجود در زندگی واقعی شکل نگرفته‌اند، و هر کدام از این تصادف‌ها اگر روی ندهد، می‌تواند ساختمان داستان فیلم و سرنوشت آدم‌ها را دگرگون سازد. در زندگی واقعی، تصادف‌ها اگر هم کمابیش و بندرت وجود داشته باشند، نمی‌توانند چنین نقش تعیین‌کننده‌ای داشته باشند، و این‌گونه داستان سرایی‌ها، نه رنگی از زندگی دارد و طبیعتا" نه ارزشی همپایه آن. و در نهایت فیلم به‌جایی می‌رسد، که حتی تصادف نیز نمی‌تواند وجود حادثه‌ای را توجیه کند، "ویجی" با کارت شناسایی پلیس که معلوم نیست از کجا به‌دستش رسیده، از سد پلیس‌ها در فرودگاه می‌گذرد تا "یشوانت" را در یک صحنه بسیار ساختگی (این صحنه ساختگی است، برای اینکه می‌دانیم یک پلیس در یک کشور جهان سوم این‌گونه عمل نمی‌کند) از پای دراندازد و خود در صحنه‌ای بسیار ساختگی‌تر، به‌دست پدرش از پای درآید. آیا پدر نمی‌توانست، تیر را به پای پسر بزند، و او را نکشد؟ البته اگر او را نمی‌کشت، تکلیف آواز سوزناک پایان فیلم معلوم نبود. گذشته از آن‌که اصولا"، فرار "ویجی" از جیپ پلیس هم بدین سادگی، باورنکردنی و غیرممکن بنظر می‌رسد؛ آن هم در عبور میلیمتری از مقابل قطار. تکلیف اعمال "ویجی" چه می‌شود، درحالی که او با یک عده تبهکار همکاری می‌کند، اما بر علیه تبه‌کاران دیگر شعار می‌دهد که: "آنها خون مردم را در شیشه کرده‌اند"! ساختگی بنظر رسیدن صحنه فرودگاه، از آن‌جایی ناشی می‌شود که کل این فصل تقلیدی از فصل پایانی فیلم "بولت" است. و وقتی روند وقوع یک ماجرا در یک فیلم، از روی یک فیلم دیگر، متعلق به جامعه‌ای دیگر، کپی‌برداری می‌شود، این معنا را می‌دهد که وقوع این ماجرا در جامعه فیلم مورد بحث مصداق ندارد و بدین سبب است که عینا از فیلمی دیگر تقلید شده، و این تقلیدها فیلم را ساختگی و تصنعی جلوه می‌دهد. صحنه دهکده ابتدای فیلم نیز مورد دیگری از این مقوله است.

اگر بخواهیم موارد دیگری از بی‌منطقی و تصنع (مثلا" امکان فرار یک "کودک" از چنگال آن تعداد تبه‌کار)، ناهماهنگی در داستان و فیلم (برخوردهای اتفاقی)، فریب بیننده (نشان دادن فساد و تبه‌کاری در یک جامعه بظاهر مرفه — که می‌دانیم این رفاه فقط در فیلم وجود دارد — و عدم جستجوی علل آن) را که در فیلم وجود دارد بشماریم، به صفحات بیشتری نیاز است. ولی، می‌اندیشیم، همین موارد ذکر شده، برای کسانی که ذهنی کودکانه و آسان‌گیر ندارند، و به‌دنبال مفاهیم جدی‌تر و عمیق‌تری از جنبه‌های زندگی روزمره هستند، کافی باشد. ■

بقیه از صفحه ۳

## گزارش کار

حیران و بهت‌زده، چاره‌ای جز پذیرفتن نداریم. همکاران فنی ما نیز، هرچند سپاسگزارشان هستیم، اما غالبا بیشتر از توان و ظرفیتشان کار می‌پذیرند و به‌انجام رساندن همزمان چند کار، درحالی‌که به‌همه وعدهٔ مساعد هم می‌دهند، باعث تاخیر می‌شود. به‌علاوه، شتابزدگی ناشی از این موضوع، تاخیرها را بیشتر می‌کند. در همان شمارهٔ گذشته، اشتباه در لیتوگرافی یک عکس، دو روز کارمان را متوقف کرد... و این درحالی است که ما تقریبا بالاترین هزینه‌ها را برای خدماتی که می‌گیریم، می‌پردازیم. به‌عنوان نمونه، در همین شماره: بیش از ۶۵ هزار تومان چاپ، حدود ۴۲ هزار تومان صحافی، نزدیک به ۳۵ هزار تومان لیتوگرافی، حدود ۱۰ هزار تومان حروفچینی و تیترچینی، حدود ۸۰ هزار تومان کاغذ، نزدیک به ۱۲ هزار تومان هزینهٔ حمل و نقل کاغذ و مجله و وسایل توزیع، بیش از ۱۰۰ هزار تومان حقوق و حق‌التحریر و اجارهٔ محل و سایر هزینه‌های دفتری، ... به‌اضافهٔ ۴۵ ریال حق توزیع از هر نسخهٔ مجله.

مشکل، مشکل ماست. اما گمان می‌کنیم که اگر همراهانمان آن را بدانند، درخواهند یافت که چرا مجله دیر به شهرشان می‌رسد و چرا مثلا انتشار دو شماره در هر ماه (که مورد درخواست بسیاری از خوانندگانمان است) با چنین شرایطی، ممکن نیست.

## فرم اشتراک ماهنامهٔ سینمایی فیلم

نام و نام خانوادگی ........................ سن ....................

شغل .................. میزان تحصیلات .................. شروع اشتراک ..................

نشانی ................................................................

تلفن ........................

حق اشتراک یکساله

داخل کشور ۱۸۰۰ ریال
خارج از کشور ۲۴۰۰ ریال

■ اضافه بهای شماره‌های ویژه، از مشترکان دریافت نمی‌شود.
■ برای آن که مجله‌تان ناقص نشود، می‌توانید فتوکپی این فرم را پر کنید و بفرستید.
■ بهای اشتراک یک ساله را به‌حساب شمارهٔ ۲۰۹۳۰۵۹۴ بانک تجارت، خیابان سپهبد قرنی، شعبه پل کریمخان (بنام ماهنامه فیلم) واریز کنید و فتوکپی فیش بانکی را همراه با این فرم به‌دفتر مجله بفرستید. هزینه اشتراک را می‌توانید به‌طور نقدی نیز بفرستید.
■ تغییر آدرستان را اطلاع دهید.

## معرفی و نقد کتاب

# همچنان درجستجوی معنای نشانه‌ها

خسرو دهقان



نشانه‌ها و معنا در سینما

**نوشتهٔ: پیتر والن ○ ترجمهٔ: ناصر زراعتی ○ چاپ اول، بهار ۱۳۶۳ ○ ناشر، تیراژه ○ تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه ــ ۲۶۶ صفحه ○ قطع: رقعی ــ ۵۰۰ ریال، مصور.**

می‌شود از کلمه اول شروع کرد و از روی جلد. کلمهٔ "نشانه" بر پیشانی کتاب، یک دندانه اضافه دارد و غلط است. خطاها تا به آخرین صفحه کتاب (۲۶۶) هم رسوخ کرده است. "گل‌های سن فرانسیس" (صفحه ۲۶۶) نام دیگر "فیورتی" (صفحه ۲۶۵) است و هر دو یک فیلم‌اند که در فهرست فیلم‌های کتاب با دو عنوان آمده است. سلسله جبالی از انواع لغزش ها و کژی‌ها کتاب را طی کرده است. شماری از آنها را می‌توان ردیف کرد و یادداشت را بدرازا کشاند و کار را در جزئیاتی خاص تا بدانجا کشاند که خواننده این مطلب تنها آقای زراعتی باشند و ما. اما چه فایده؟ بهتر است آنها را طبق روال نقدهای قبل تحت سرفصل "خوگرفتنی‌ها" قرار داد و رد شد.

خب، چه باید کرد؟ یادداشت می‌کوشد تا روشن کند که کتاب چه می‌خواهد بکند و آیا اصلا" در کاری که قرار است انجام دهد موفق است یا خیر و دسترنج، خود کارکردی دارد یا خیر؟ نتیجه کم و بیش مشخص است. کتاب ناموفق است. عدم توفیق اثر تنها به مولف و کلیت کار برنمی‌گردد، بلکه اثر به‌لحاظ ترجمه بودن، مشکلات ترجمه را هم با خود دارد و افزون بر آن، محصول یک کار تئوریک در زمینه سینما است که لاجرم باید دستور کار آن جوان نائینی قرار گیرد و با ترازویش زیبائی‌شناسی فیلم را فراگیرد و فیلم سره را از ناسره تمیز دهد و اصلا" نقد فیلم یاد بگیرد و احیانا" چیزی بنویسد و برای دفتر مثلا" این مجله پست کند و یحتمل در کنکور قبول شود و دانشجو شود و سالها بعد بعنوان مدرس پیشاروی همشهری دیگر خود قرار گیرد و یافته‌ها و دانسته‌هایش را عرضه دارد. می‌بینیم که کار تا بدانجاها کشیده می‌شود و پرده‌های تراژدی پشت به پشت هم فرو می‌افتد. لذا شایسته است که باریک‌بین‌تر بود و به اماها رسید.

## ترجمه

اولین امائی که جلو راه است توجه به این مهم است که آیا مترجم مانع زبان را از سر راه برداشته است؟ و آیا او هادی خوبی برای انتقال اصل کار به‌فارسی بوده است؟ از مشکلات بی‌شمار کلاسه‌بندی شده، نمونه‌هائی را برمی‌شماریم:

### الف ــ اسم فیلم

۱ــ عنوان "زن شوهردار" (صفحه ۹۳) درست نیست. "یک زن شوهردار" درست است. بخصوص که برای اجازه نمایش فیلم، "گودار" مشکلات زیادی داشته و سانسور وقت فرانسه عنوان "زن شوهردار" را بواقع توهینی برای کلیه زنان شوهردار می‌دانسته و "یک" تاکیدی است که برای عنوان این فیلم ضرورت دارد.

۲ــ "دزد دوچرخه" (صفحه ۱۶۹) درست نیست. "دزدان دوچرخه" صحیح است. (Bicycle Thieves)

### ب ــ اسم افراد

۱ــ "تولستوی" (صفحه ۵۵) درست نیست. "تولستوی‌ها" درست است. مراد در متن اصلی مشخصا" خود "تولستوی" نیست بلکه تمامی فرهنگ همسوی با او و تمام افراد هموزن او و خلاصه مکتب و سیاق او مورد نظر نویسنده بوده است و نه شخص "تولستوی". (Tolstoys)

۲ــ "لولا مونته" (صفحه ۱۴۸) درست نیست. "لولا مونتز" درست است. اسم، فرانسوی است و باید با رعایت تلفظ صحیح زبان اصلی نوشته شود. (Lola Montes)

### ج ــ معانی لغات

۱ــ هر جا در کتاب "موزیکال" نوشته شده منظور "موزیک هال" بوده است. "موزیکال" یعنی همراه با موزیک و "موزیک هال" یعنی محل نمایش‌های خاص. (Music-hall)

۲ــ "نوشته‌های تئوریک" (صفحه ۵۸) درست نیست. "میان نوشته‌های فیلم‌های صامت" درست است. (title)

۳ــ "جنجال برانگیز" (صفحه ۱۷۵) درست نیست. "انتقادی" درست است (critical)

۴ــ "استریپ کمدی" (صفحه ۱۸۱) ترجمه نشده است. منظور "داستان مصور" است. (Comic Strip)

۵ ــ "اصلی" (صفحه ۱۱) درست نیست. "برجسته" درست است. (Outstanding)

### د ــ درک جملات

۱ــ "دومین مضمون اصلی هاوکس در فیلم‌هایش، اختلاف خلق و خوی افراد و تضادهایی است که ریشه جنسی دارند." (صفحه ۱۱۸) که درست نیست. درست آن بدین صورت است.

دومین مایه اصلی در فیلم‌های کمدی‌اش، مایه وارونه شدن جنس و وارونه شدن نقش است.

۲ــ "در واقع، اندیشه‌های کوربه همچون بازن عجیب به‌نظر می‌رسد." که درست نیست. درست آن بدین صورت است:

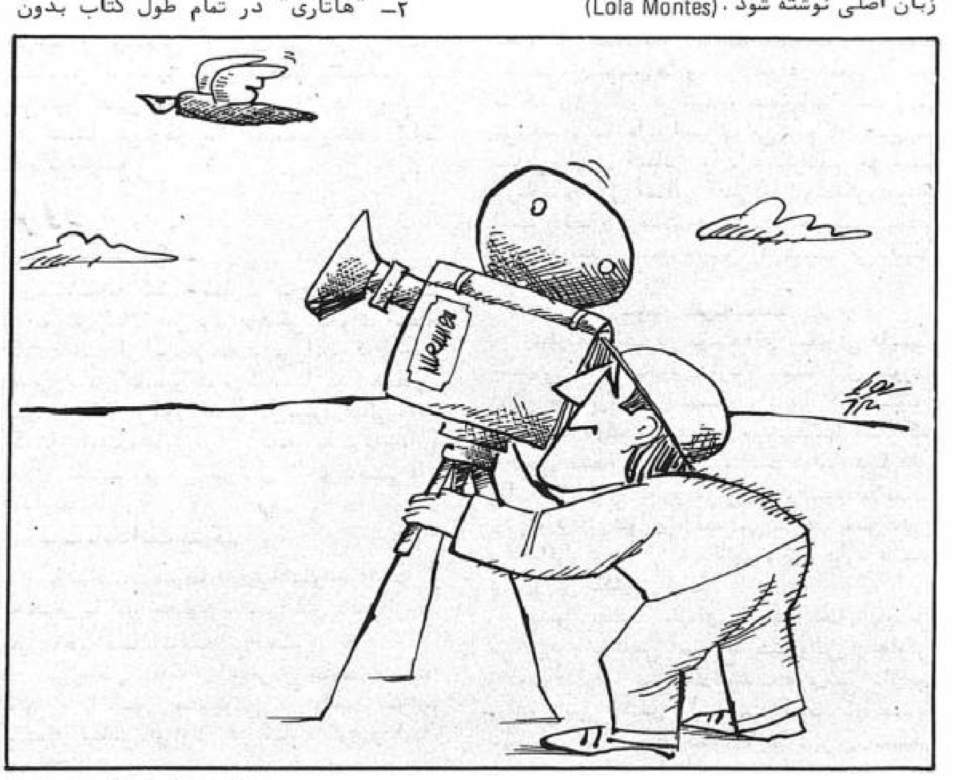
"در واقع، عقاید کوربه به‌نحو غریبی مشابه عقاید بازن است."

### هـ ــ از قلم افتادگی‌ها

۱ــ "همچنان که مونتاژ تکامل می‌یافت..." (صفحه ۵۲) ناقص است. درست آن بدین صورت است:

"همچنان که مونتاژ در ذهن او تکامل می‌یافت..."

۲ــ "هاتاری" در تمام طول کتاب بدون



علامت است. هاتاری همیشه با یک علامت تعجب بهمراه است. (hatari!)

۳ــ بعد از "بخوبی قابل تشخیص است..." (صفحه ۱۲۱) یک سطر از متن اصلی در ترجمه افتاده است.

۴ــ بعد از "هاوکس..." (صفحه ۱۳۲) یک جمله از متن اصلی در ترجمه افتاده است.

**و ــ بی‌توجهی‌ها**

۱ــ "تاتر ملی فرانسه" (صفحه ۱۰۱) درست نیست. "National Film Theatre" در انگلیس است.

۲ــ "ایزن اشتاین" (صفحه ۱۷۱) در متن اصلی "اگزیستانسیالیسم" است. جمله فارسی با ایزن اشتاین خود بی‌معنی است. در سطح ساده، قضیه از این قرار است که یک γ بزرگ در اول کلمات انگلیسی ایزنشتین و اگزیستانسیالیسم این اشتباه را موجب شده است. در سطح دیگر، معنی جمله، سطر، پاراگراف و فصل بی‌معنی می‌شود. و این نشان از آن دارد که مطلب برای مترجم مفهوم نبوده است.

**نتیجه**

از این نمونه‌ها در کتاب به‌وفور یافت می‌شود. با مروری بر این مختصر درمی‌یابیم که مترجم بر ابزار کار خود تسلط کافی نداشته و سد زبان را برنداشته و اولین خدمت فرهنگی خود را که عهده‌دارش بوده است بانجام نرسانده است. بخصوص که متن کتاب اصلی هم، چندان ساده و هموار نیست. لذا کوششهای بیشتری را می‌طلبیده که بهرحال حقش ادا نشده است. حال این ماثیم و این محصول خام. می‌شود پیشتر نرفت و یادداشت را در همین‌جا به‌انتها رساند و کتاب را برای همیشه رها کرد. اما کتاب آدمی را رها نمی‌کند و مدعی است. مدعی تئوری بودن که خود را با یک کتاب معمولی درباره یک کارگردان مثلاً" و یا... بسیار متفاوت می‌بیند. سالها است که منتظر کتابیم و از گوشه و کنار خبر می‌رسد که مترجمین گوناگونی بر روی آن کار می‌کنند. پیشاپیش از پیتر والن آنقدر شنیده‌ایم که نمی‌شود بدین مختصر و سرسری رهایش کرد. بد نیست بی‌توجه به کیفیت ترجمه، کتاب را ورقی بزنیم:

## مرور

**الف ــ شناسنامه کتاب**

شناسنامه کتاب بشارت می‌دهد که ترجمه و ویرایش کتاب در مرکز فرهنگی پچواک انجام شده است. از این نوشته درمی‌یابیم که لاجرم گروهی باید کتاب را هرس کرده باشند. محصول غیر این را می‌گوید. بنابراین مرکز فرهنگی، فقط یک نام است. شاید از این به‌بعد باید نام‌ها را جدی نگیریم و در سرفصل "خو گرفتنی‌ها" بگذاریمش.

**ب ــ یادداشت مترجم**

یادداشت مترجم، پرخاشگرانه است و بخصوص با این محتوی و لحن بکل ناشی از یک سوءتفاهم است. توضیح می‌دهیم:

پیتروالن دیدگاهی خاص از سیاست و سینما دارد. با کمی چشم‌پوشی می‌توانیم بگوئیم سینمای سیاسی.او اولاً" در دیار دیگری و ثانیاً" در مختصات زمانی دیگر و ثالثاً" بنحو دیگرتری سیاسی است. (در این سالها او حتی بدان شکل هم نمی‌اندیشد.) حال بفرض آنکه دیدگاه آقای زراعتی و شفا طبق یادداشت مترجم همسو باشد، ایشان در این دیار و در این سالها و بطریق خودشان دیدگاه خاصی دارند. لذا دیدگاه‌شان یقیناً" با پیتروالن همسو نیست. بنابراین لحن تند و گزنده یادداشت مترجم در اینجا از شان کتاب می‌کاهد.

ترجمه احمد شاملو از بودلر، مشکلی از ترجمهٔ کلی کتاب را حل نکرده است. بنابراین پاراگراف آخر یادداشت در حد یک تعارف خودمانی برای همیشه باقی می‌ماند.

از یادداشت توقعات دیگری داشتیم که برآورده نشد. انتظار داشتیم برسم معمول هر کتاب معقول، دیدگاه مترجم را از کلیت کار و نویسنده اثر داشته باشیم. ناکام ماندیم.

**ج ــ مقدمه**

کتاب به‌شکلی در مقدمه فشرده شده است. همین مقدمه به‌استقبال مشکلات کتاب می‌رود. مشکلاتی چون فاضل مابانه بودن، نامفهوم بودن، مطالب بریده و نیمه‌جویده‌ای که به‌دشواری به‌پیش می‌رود و...، نمونه‌ای می‌آوریم:

"همه‌ی مسائل زیبائی‌شناسی که بوسیله نظر "واگنر"ی گزامت کانستورک و انتقاد "برشت"ی واگنر مطرح می‌شود، مسائلی که ما را به نظریه‌ی ترکیب حسی بازمی‌گرداند و "لائوکون" اثر لسینگ و "مکاتبات" اثر بودلر را به‌یاد می‌آورد." (صفحه ۱۳ و ۱۵)

حیرت‌آور آنکه مقدمه خود به‌نسبت سایر فصل‌های کتاب تازه سهل‌الهضم‌تر است. می‌بینیم که تا به‌آخر راه ناهمواری پیش رو است.

**د ــ فصل اول: زیبائی‌شناسی ایزن اشتاین**

همچنان در هزار توی مجموعه پایان ــ ناپذیری از اسامی افراد، مکان‌ها، تابلوها، نشریات، فیلم‌ها، ایسم‌ها، مکاتب، فرقه‌ها، لقب‌ها، پانویس ها و... (نمونه: "سفورزا" در صفحه ۹۵) گیر می‌کنیم و معصومانه دست و پا می‌زنیم و صادقانه اعتراف می‌کنیم که زیبائی‌ــ شناسی ایزن اشتاین را یاد نگرفتیم جز آنکه دریافتیم ایزن اشتاین آدم فوق روشنفکری بوده است و فضای فرهنگی دور و برش هم کویر نبوده است و مثلاً" جیمز جویس را دوست می‌داشته است. همین.

**هـ ــ فصل دوم: نظریه مولف**

نظریه مولف در نوشته‌های سینمائی فارسی وضعیتی خاص بخود دارد. زمینه این تئوری اولاً" چندان خالی نیست و ثانیاً" اما مغشوش و بدقت درک نشده و لاجرم سالها است که حلاجی نشده باقی مانده است. این فصل از کتاب گره‌ای را که رو در روی خواننده علاقمند (درمورد این تئوری) است نمی‌گشاید. مغلق‌گوئی و ناصافی که در ارائه مطالب وجود دارد عمده دلیل این ناگشائی است.

تنها مطلب تازه‌ای که در فصل بچشم می‌خورد دیدگاهی است که پیتر والن از هاوکز و فورد دارد. نسل علاقمند حدود سی سال و بیشتر این شانس را داشته است که عمده فیلمهای این دو فیلمساز را در تهران ببیند لذا این بخش از فصل برای آن عده خاص قابل تعمق و پی‌گیری است. وضعیتمان اما با این بخش روشن است. دلائل، نحوه گسترش بحث و نوع و تعداد مثالها برایمان جامع و قانع‌کننده نیست. لذا چیز تازه‌ای یاد نگرفتیم و همچنان معتقدیم که هاوکز فیلمساز ارجمندتری است.

**و ــ فصل سوم: نشانه‌شناسی سینما**

اگر قرار باشد خفت نفهمیدن را با وانمود کردن فهمیدن معاوضه کنیم. بسیار راضی‌تر خواهیم بود تا که شق اول را برگزینیم. حاضریم تا که بارها تکرار کنیم: "ما فصل نشانه‌شناسی سینما را بکلی نفهمیدیم."

فصل خود اما تبلور کاملی است از فاضل ــ مابی‌ها، پیچیده‌گوئی‌ها و پرش از مطلبی به موضوعی دیگر و... . نمونه‌ای می‌آوریم:

"برای بازن دو گونه حرکت برای تاثیرگذاری قالب‌ریزی و نقش کردن وجود داشت: ابتدا، رنجش روحی درونی بر سیماشناسی بیرونی نقش می‌بست، آنگاه سیماشناسی بیرونی بر فیلم حساس چاپ می‌شد." (صفحه ۱۷۵)

فصل همچنان رکورددار هزار توها است. هزار توی اسم‌ها و... و بالاخره، فصل بواقع بسط این جمله است:

"سینما دربرگیرنده‌ی هر سه حالت "نشانه" یعنی شاخصی، تمثالی و نمادین ــ است." و اما، شاخصی، تمثالی و نمادین را هم نفهمیدیم.

**ز ــ موخره ۱۹۶۹**

فاضل مابی گریبان کتاب را حتی در موخره هم رها نکرده است. توجه کنید به پاراگراف دوم صفحه ۲۰۱.

موخره اما دیگر کم و بیش خود بی‌معنی است. نویسنده این تشخیص را داده و در چاپهای بعد از ۱۹۶۹ آن را درآورده است. عمده دلیلی که وجود داشته گذشت زمان بوده است که زنگار خود را بدور مطلب حلقه کرده است. مثلاً":

با پیشرفتهای فنی که در این سالها بوقوع پیوسته است ویدئو بسیاری از مشکلات را به‌گونه‌ای تغییر شکل داده است لذا بحث صفحه ۲۰۵ در این باره بی‌معنی است و یادداشت مترجم در این باب هم که کوشیده است ترجمه این موخره را توجیه کند زیادی است.

**ح ــ پیوست یک: سبک و سبک‌شناسی**

پیوست، در ذهن و چشم ما همسان با فصل سوم، نشانه‌شناسی است. (نویسنده در چاپهای بعد از ۱۹۶۹ این پیوست را درآورده است.)

**ط ــ پیوست دو**

اسم پیوست از مدار فاضل‌مابی جدا نیفتاده است. اما کل کار چه مشکلی را حل کرده است؟ طبقه‌بندی بدین شکل و در سه و نیم صفحه که چی؟ چه باید کرد؟ (نویسنده در چاپهای بعد از ۱۹۶۹ این پیوست را هم درآورده است.)

**ی ــ موخره ۱۹۷۲**

موخره، در ذهن و چشم ما همسان با فصل سوم نشانه شناسی و پیوست یک است.

**ک ــ Book list**

اگر قرار باشد که مترجم سد زبان را بردارد فهرست نام کتاب‌ها در ترجمه یک اثر چه کارکردی دارد؟ خواننده پی‌جوئی که زبان

بداند، خود می‌تواند براحتی به‌اصل رجوع کند. فایده این یک صفحه‌ای که چاپ و به‌هدر رفته چیست؟

**ل ـ فهرست تصویرها و طرح‌ها**

در مجاور هر عکس توضیح مشابه فهرست آمده است. این فهرست چه خدمت فرهنگی انجام می‌دهد؟ اگر آندسته از طرح‌ها که به کتاب، طبق یادداشت مترجم، افزوده شده، بشکلی مشخص می‌شد و با توضیح دلیل انتخابشان می‌آمد شاید کاری انجام شده بود اما بدین صورت به‌جمع هدر رفته‌ها ۴ صفحه دیگر را اضافه می‌کنیم.

**م ـ فهرست نام‌ها و فیلم‌ها**

وجود فهرست طبق سنت طبیعی است و کارکردش در حد معقول هر کتابی، عادی است.

**نتیجه**

از آنچه آمد نتایج بلافاصله زیر توجه را جلب می‌کند:

پیتر والن، نویسنده، محقق و سینمائی‌نویس متوسطی است. او بدنبال اوج گیری مکتب نشانه‌شناسی و ساختگرائی در اروپای اواخر سالهای ۶۰ و اوائل سالهای ۷۰ از سر ذوق‌زدگی مجموعه یادداشتها و فیش‌هایش را بدور خود حلقه کرده و با ادا و شتاب آنها را بدنبال هم آورده است. نوزائی تئوری و شخصیت متظاهر و ناآراسته و فاضل ماب و جهان‌شمول والن کتاب را بیش از حد طبیعی و لازم پرمغز می‌نمایاند و از آنجا که متانت و صلابت به‌ذهن والن راه نیافته، لذا فرآورده بخوبی بازتاب مصالحی را منعکس می‌کند که بخرجش رفته است. نمونه‌ای می‌آورم:

با اشاره‌ای دریافتیم که "فیورتی" و "گل‌های سن‌فرانسیس" باید هر دو نام یک فیلم از "روسه‌لینی" باشد. در چارچوب امکانات به‌جستجو پرداختیم تا مورد را کنترلی مجدد کرده باشیم. تنها فرهنگ موجود فارسی (دائره‌ـ المعارف خرسند) مشکلی را حل نکرد. یکی دو کتاب درباره روسه‌لینی، دائرة‌المعارف کتز و دیوید تامسون و راجرمن‌ول و... را ورق زدیم و کمتر یافتیم. پرس و جو کردیم و دوستان و دست اندرکاران را با تلفن تعقیب کردیم و آشنایان به سینمای ایتالیا را ردیابی کردیم و دوباره مجلات و کتابها را ورق زدیم تا بعد از یکی دو هفته با کنار هم قرار دادن تکه بریده‌های جمع‌آوری شده از اطراف، معما حل شد. آری "فیورتی" نام دیگر "گل‌های سن ـ فرانسیس" است که در واقع همان "فرانچسکو دلقک خدا" است. خب، نتیجه که چی؟ حاصل اینهمه کوشش، چه مشکل فرهنگی را از جویندگان گشود. چه تغییر عمده‌ای در مسیر کواکب حاصل آمد. و تازه در تهران هستیم و امکانات جوراجور و محبت دوستان و آشنایان و آرشیوها و کتابخانه‌های خصوصی و... تکلیف آن جوان علاقمند نائینی در این گیرودار چیست؟

تکلیف آقای زراعتی در این مورد خاص روشن است. ایشان اولین قربانی این نخوت فرهنگی آقای پیتروالن شده‌اند. و در فهرست نام فیلم‌ها، "فیورتی" و "گل‌های سن‌فرانسیس" را بعنوان دو فیلم بحساب آورده‌اند. آقای زراعتی آنطور که یادداشت ایشان در ابتدای کتاب گواهی می‌دهد، مقید به تعهد و مسئولیت‌اند. تعهد ایشان را در چارچوب این کار چگونه محک بزنیم وقتی که بطور مثال درباره "کریستیان متز" در نوشته‌های فارسی چیزی گیر نمی‌آوریم، گناه آن جوان نائینی کجا است وقتی که به دور و بر و پشت سر خود و کتابخانه‌های عمومی و خصوصی و... رجوع کند و دریابد کل عناوین کتابهای سینمائی از هر قسم (ترجمه، تئوری، فیلمنامه، تحلیلی و تاریخی و...) را که به رویهم بریزد از مرز ۲۰۰ عدد بسختی درمی‌گذرد. آیا متوجه حوزه فرهنگی که در آن قرار داده شده و یا گرفته‌ایم هستیم. بی‌توجهی آقای زراعتی در گزینشی است که کرده‌اند. ایشان با این انتخاب، در گذار از مرحله بعدی خدمت فرهنگی‌شان، ناموفق‌اند.

●

## توی ویترین

### ● سینما

**سینمای جهان سوم**

تالیف: جمال امید ه چاپ اول، تابستان ۱۳۶۳ ه ناشر: فیلمخانه‌ٔ ایران، اداره‌ٔ کل تحقیقات و روابط سینمایی وزارت ارشاد اسلامی ه طرح روی جلد: ابراهیم حقیقی ه صفحه‌آرایی: جمال امید ه تیراژ: ۲۰۰۰ نسخه ه قطع وزیری ـ ۲۵۲ صفحه، ۳۰۰ ریال، مصور.

**سینمای مستند**

نوشته‌ٔ: ریچارد میران بارسام ه ترجمه‌ٔ: مرتضی پاریزی ه چاپ اول، تابستان ۱۳۶۳ ه ناشر: فیلمخانه‌ٔ ایران، اداره‌ٔ کل تحقیقات و روابط سینمایی وزارت ارشاد اسلامی ه تیراژ: ۲۰۰۰ نسخه ه قطع وزیری ـ ۳۲۶ صفحه، ۴۰۰ ریال، مصور.

### ● داستانهای فیلم

**پرندگان**

نوشته‌ٔ: دافنه دوموریه‌ه ترجمه‌ٔ: عماد الدین طباطبائی‌ه چاپ دوم، ۱۳۶۲ه تیراژ: ۲۰۰۰ نسخه‌ه قطع رقعی ـ ۲۰۰ صفحه، ۳۰۰ریال.

(آلفرد هیچکاک درسال ۱۹۶۳ فیلمی بر اساس این رمان ساخته است.)

### ● عکاسی

**عکاسی سیاه و سفید (راهنمای ظهور فیلم و چاپ عکس)**

به‌کوشش: بهمن جلالی، گلی امامی، کریم امامی‌ه چاپ اول، ۱۳۶۰ه ناشر، انتشارات زمینه ـ ۱۶۸ صفحه، ۵۵۰ ریال.

**عکاسی ۳۵میلیمتری**

ترجمه و تالیف: بابک سهیلی و خسرو دلخواه‌ه چاپ اول، بهار ۱۳۶۲ ـ ناشر، انتشارات روزبهان‌ه تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه‌ه قطع رقعی ـ ۱۵۲ صفحه، ۲۵۰ریال.

### ● تلویزیون و ویدئو

**مجموعه نقشه تلویزیون‌های رنگی و سیاه و سفید متداول در ایران (لامپی، ترانزیستوری، آی‌سی)**

ناشر: مجتمع انتشاراتی و تحقیقاتی آذربایجان، تبریزه قطع رحلی‌ه حاوی ۴۷ نقشه، ۶۵۰ریال.

**تلویزیون بلر سیاه و سفید F25 و تعمیر آن**

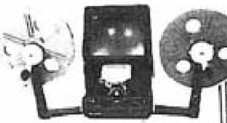
ه مولف: شکیب‌زاده ه چاپ اول ه ناشر: انتشارات هیلیا، اصفهان ه قطع رقعی ـ ۸۰ صفحه، ۲۵۰ ریال، مصور.

### ● متفرقه

**ده‌شب (شبهای شاعران و نویسندگان در انجمن فرهنگی ایران و آلمان، پاییز ۱۳۵۶)**

به‌کوشش: ناصر موذن‌ه چاپ اول، ۱۳۵۷ه ناشر: انتشارات امیرکبیره قطع رقعی ـ ۶۹۴ صفحه، ۳۵۵ریال.

(صفحه ۱۲۰ تا ۱۲۵: متن سخنرانی بهرام بیضایی با عنوان "درموقعیت تئاتر وسینما")
















12:00
SONY
COLOR 3 SYSTEM
SECAM/PAL/NTSC 4.43




BOSCH
VHS

# کانون عکاسان

۸۲۹۸۱۹

فیلمبرداری ویدئو توسط فیلمبرداران سینما و تلویزیون

عکسبرداری توسط عکاسان حرفه‌ای سینما

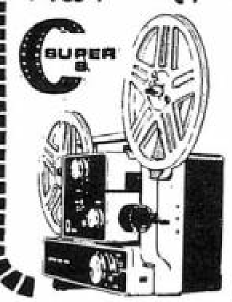
فیلمبردار و عکاس زن — ظهور و چاپ عکس رنگی

میدان فردوسی. اول فرصت شماره ۱۴ طبقه پنجم تلفن ۸۲۹۸۱۹

---

## پارس فیلم

تلفن ۸۵۳۰۶۳




مرکز اجاره و خرید و فروش

پروژکتور، دوربین و

پروژکتور اسلاید ۸ و ۱۶

چهارراه عباس‌آباد (سهروردی جنوبی)

بین اندیشه ۲ و ۳ ساختمان ۴۴۶

---

## پارس گروندیک



GRUNDIG

- تعمیرگاه مجاز رنگی
- نصب و تبدیل پال و سکام
- تعویض لوازم به قیمت دولتی

۶۷۸۷۴۷

---

## خدمات الکترونیک سونی

(با مسئولیت محدود)

این شرکت با متخصصین

مجرب و دستگاههای مجهز در خدمت شماست

تعمیر و سرویس انواع ویدئوتیپ، تلویزیون رنگی

سونی، پارس، گروندیک، ناسیونال

توشیبا، بلموند، بلر و غیره

نصب هد پال و سکام و سرویس فوری در منزل بدون حق ویزیت

با لوازم یدکی تعاونی

دکتر شریعتی بالاتر از میرداماد

۲۲۷۹۵۱

خدمات الکترونیک سونی

Beta




---

## شرکت مهندسی ویدئو پیام ایران

متخصص ویدئوتیپ و تلویزیون رنگی

مجری طرح و برنامه ریزی، نصب و تعمیرات دستگاههای تلکس

آدرس: دکتر شریعتی، ابتدای میرداماد ساختمان شماره ۳ طبقه اول تلفن ۲۲۹۰۲۰

Beta — بتاماکس Betamax — سونی SONY

---

## گروه فیلمبرداران مهران




فیلمبرداری ویدئو عکاسی از مجالس توسط آقا و بانو ۸۲۵۳۷۰

## فیلم کوتاه

# فیلمهای نقاشی متحرک و عروسکی

■ کارگاه فیلمسازی عروسکی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان اصفهان، در فروردین ۱۳۶۲، کار خود را در زمینه‌ی آموزش و تولید فیلمهای ۸ و ۱۶ در رشته‌های نقاشی متحرک، عروسکی و زنده آغاز کرده است. این کارگاه، نخستین مرکز در خارج از محدوده‌ی تهران است که با این وسعت دست به تهیه فیلم در این زمینه زده است.

فیلمهای تهیه شده این کارگاه در سال ۱۳۶۲ عبارتست از:

۱ــ **بهترین خانه** (عروسکی) ــ ساخته‌ی محمدرضا عابدی زمانی. برنده‌ٔ لوح زرین در دومین جشنواره‌ٔ فجر.

۲ــ **درسی برای گنجشک** (نقاشی متحرک) ــ ساخته‌ٔ محسن صمیمی. برنده‌ٔ لوح زرین در دومین جشنواره فجر.

۳ــ **این رشته سر دراز دارد** (زنده) ــ کار گروهی هنرجویان کتابخانه فولادشهر. برنده دیپلم افتخار برای بهترین کارگردانی در دومین جشنواره فجر.

۴ــ **گندمک** (عروسکی) ــ ساخته‌ٔ حمید رضا رحیمی و محمدرضا سعیدی.

۵ ــ **آهوی گردن دراز** (نقاشی متحرک، ۱۶ میلیمتری) ــ ساخته‌ٔ محمدرضا عابدی و محسن صمیمی.

فیلمهای تهیه شده در سال ۱۳۶۳:

۱ــ **خوابالو** (نقاشی متحرک) ــ ساخته‌ٔ مشترک حسن خراسانی و محسن غفاری.

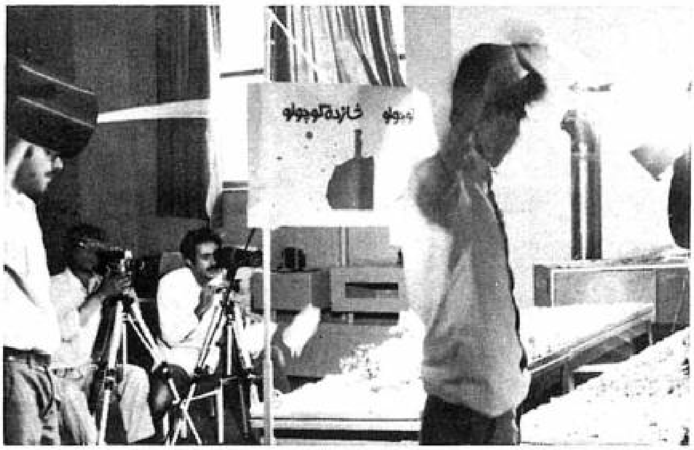
۲ــ **گرگ خوش خیال** (نقاشی متحرک) ــ ساخته‌ٔ جمال خیاطی و احمدرضا توکلی.

۳ــ **هجوم** (عروسکی) ــ ساخته‌ٔ حسن خراسانی و جمال خیاطی.

## بازی زندگی

■ **نویسنده‌ٔ فیلمنامه، فیلمبردار، و کارگردان: حسن وفا ○ تهیه ــ کننده: علی گلشن ○ بازیگران: علی گلشن، مجید علیزاده، مهدی و محمد گلشن، مرشد عباسی و اکبر یعقوبی.**

محل وقوع داستان یک روستاست. پدر بدست ارباب کشته می‌شود و پسر به خونخواهی برمی‌خیزد.





پشت صحنه‌ٔ فیلم عروسکی "بهترین خانه"



پشت صحنه‌ٔ "آرزو"



پشت صحنه‌ٔ "چرخ و فلک"



بالا: پشت صحنه‌ٔ "درب"



پایین: صحنه‌ای از "حباب"

## تلاش جوانان اصفهان

■ انجمن سینمای جوانان ایران، مرکز استان اصفهان، که زیر نظر اداره کل ارشاد اسلامی این استان فعالیت می‌کند، کار خود را از نیمه‌ٔ دوم سال ۱۳۶۲ آغاز کرده است. این انجمن، طی یک سال اخیر تربیت و آموزش عده‌ای از جوانان علاقمند را برعهده داشته و فیلمهای زیر، نمونه‌ای از فعالیتهای این مرکز است.

○ **آرزو** ــ نویسنده و کارگردان: کیوان باقری ○ دستیار کارگردان: هادی زواره ○ فیلمبردار: محسن رزاقی‌زاده ○ مدیر فیلمبرداری: اسفندیار / پارشمس ○ بازی: جواد پوربای ولی. "آرزو"، قصه‌ٔ زندگی مرد بیست زیاده‌طلب.

○ **چرخ و فلک** ــ نویسنده و کارگردان: حمیدرضا شهبازی ○ فیلمبردار: اسفندیار شمس ○ دستیار کارگردان: ژاه گویان ○ تدارکات و دستیار فیلمبردار: محمدی ○ عکاس و منشی صحنه: محسن صوفیان. قصه‌ٔ این فیلم براساس رویاهای کودکی‌ست که آرزوی سوار شدن به چرخ و فلک را دارد.

○ **در گذر فرار** ــ کارگردان و مدیر تهیه: ژیلا ولی‌خانی ○ مدیر فیلمبرداری: احمد بنائی ○ منشی صحنه: شهلا فرقدانی. بازیگران: سید مصطفی رضویزاده، منوچهر موقتیان، مهران عمرانی. این فیلم براساس ضرب‌المثل "خیاط هم در کوزه افتاد"، ساخته شده است.

○ **درب** ــ نویسنده، کارگردان و بازیگر: محمدرضا فرهادی ○ دستیار کارگردان: امیر جوزدانی ○ فیلمبردار: همایون حسن‌خانی ○ دستیار فیلمبردار: محمدرضا عمادی.

○ **آقا معلم** ــ نویسنده و کارگردان: هادی زواره ○ مدیر فیلمبرداری: محمد رزاقی‌زاده ○ دستیار کارگردان: محسن صوفیان ○ دستیار فیلمبردار: شیردل اعظمی ○ منشی صحنه: کیوان باقری. ماشین معلمی خراب می‌شود، سعی می‌کند با تاکسی خود را به مدرسه برساند. او سرانجام موفق می‌شود ساعت ۱۲ خود را برساند، اما بچه‌ها رفته‌اند!

## حباب

■ **نویسنده، کارگردان و تهیه ــ کننده: اصغر کلاشو ○ بازیگر: جعفر کلاشو ــ ۸ میلیمتری، ۳۰ دقیقه.**

یک پسر روستایی به امید ثروتمند شدن به تهران می‌آید. در شهر با مسائل بغرنجی روبرو می‌شود. او سرخورده به روستایش بازمی‌گردد.

# تازه‌های تولید انجمن سینمای جوانان، زنجان

○ **محل مناسب** ـ ساخته‌ی نادر هشامی ○ فیلمبردار: مجید موحدی شخصی از چسباندن اعلامیه بر در و دیوار خانه‌اش ناراحت است. ادامه چسباندن اعلامیه، منجر به حوادثی می‌شود.

○ **در آرزوی کربلا** ـ ساخته‌ی مجید موحدی ○ فیلمبردار: نادر هشامی ○ بازیگر: محمدعلی قدیری. فیلم درمورد پیرمردیست که آرزوی رفتن به جبهه دارد. او در این راه جان می‌بازد.

○ **اتفاق ساده** ـ ساخته‌ی محمد رضا ملک‌پور. فیلمبردار: مجید موحدی ○ بازیگران: حمیدمرشدی، رضا ستاری، اصغر شهری. داستان درمورد پسربچه‌ای است که از مضحک بودن نام خانوادگی خود رنج می‌برد. او از ترس مسخره کردن دوستان همکلاسش مدرسه را ترک می‌کند، و...

○ **عبور** ـ فیلمبردار و کارگردان: احمد سرخین ○ بازی: رسول سرهنگی، مهدی فلاحتی، غلامرضا ادراکی ○ دستیار: نادر و پریسا افشاری ○ مونتاژ: مرتضی پور اظهری ـ ۲۸ دقیقه.

○ **چاهکن** (نقاشی متحرک) ـ ساخته‌ی فلاح با همکاری فاطمی. چوب کبریتی می‌خواهد چوب کبریت دیگری را بسوزاند. ولی خود، پیش از آن می‌سوزد.

○ **دهه‌ی فجر** ـ این فیلم، تجربه‌ی مشترک سیزده هنرجو، از مراسم دهه‌ی فجر در تبریز است.

## پیک شوم

**■ نویسنده‌ی فیلمنامه و کارگردان: علی‌اکبر یعقوبی ○ فیلمبردار: صمد محمدی ○ تهیه کننده: محسن گلشن ○ دستیار کارگردان: رضا رخشان ○ بازیگران: علی گلشن، اکبر یعقوبی، حسین یعقوبی، حسین چکشی.**

بچه‌های محل قصد دارند خبر شهادت محمود را به برادرش علی که تازه از مسافرت برگشته، بدهند. در این هنگام، زنگ خانه به‌صدا درمی‌آید. محمود از در وارد می‌شود، و...

## آرزو

**■ تهیه‌کننده و کارگردان: محسن شاهمرادی ○ نویسنده‌ی فیلمنامه: کامبیز قاسمی ○ فیلمبردار: مقداد عزیزی ○ دستیار فیلمبردار: حمید گلبابائی ○ گریم: گودرز قاسمی ○ متصدی نور: حجت‌الله معززی ○ بازیگران: حسین بهارلو، کریم جعفری، مسعود مرادی، ناصر سلیمانی و میترا رضایی. با همکاری: اهالی روستای ورک الموت (قزوین) و حسن‌جان طالقان ـ ۸ میلیمتری، رنگی، ۴۵ دقیقه.**

مار، کودکی را می‌گزد. پدرش به‌قصد درمان، او را به شهر می‌آورد. درمان موثر واقع نمی‌شود و کودک می‌میرد. پدر با آرزوی بودن یک درمانگاه در روستا، او را به‌خاک می‌سپارد.

## حدیث آزادی خرمشهر

**■ فیلمبردار و کارگردان: مهدی عابدی ○ نویسنده‌ی متن: عبدالرضا حیاتی ○ گوینده‌ی متن: حاج علی خیراللهزاده ○ صدابردار: ناصر درخشان و امیر اسداللهپور ○ با همکاری علی ابوترابیان و محمد حسین ابراهیمی ○ تهیه شده در سپاه پاسداران انقلاب اسلامی منطقه‌ی ۸ خوزستان.**

"حدیث آزادی خرمشهر"، فیلمی‌ست مستند درباره‌ی آزادی خرمشهر، بمدت ۴۵ دقیقه.

## میراث

**■ نویسنده و کارگردان: جمال حائری ○ فیلمبردار: علی‌اکبر یعقوبی ○ بازیگران: کاظم درویش، وحید درویش، احسان حائری ـ ۸ میلیمتری، ۵ دقیقه.**

"میراث"، براساس روابط پدر و فرزند و بحث بر سر معیارهای خوب و بد در جامعه است، که فیلم در کلیت مصداق "مرگ خوب است ولی برای همسایه" را به‌تصویر می‌کشد.

## قدرت الهی

**■ نویسنده‌ی فیلمنامه، فیلمبردار و کارگردان: بهزاد تقی کهزاد ـ ۸ میلیمتری، ۱۵ دقیقه ○ با همکاری سید عبدالله باقری، محمد جلیلی و بهروز تقی کهزاد.**

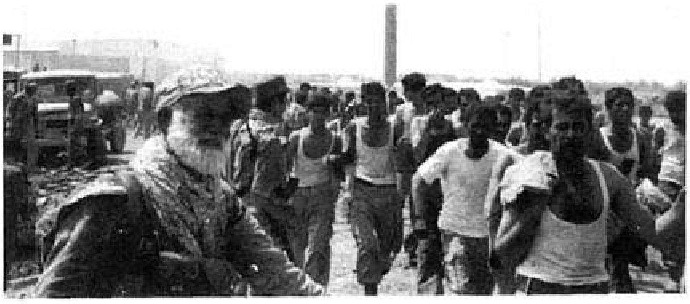
فیلمبرداری این فیلم مستند در سه استان خوزستان، لرستان و باختران صورت گرفته و محور آن درباره‌ی گردش آب و اثر آن در طبیعت است.

## بروجرد به‌روایت تصویر

■ "بروجرد به‌روایت تصویر"، فیلمی‌ست مستند درباره‌ی شهرستان بروجرد. دراین‌فیلم به موضوعهایی همچون: آب و هوا، موقعیت جغرافیایی، زبان و نحوه‌ی تکلم، اولین ساکنان شهر، و... پرداخته می‌شود. این فیلم را همایون هنرور ساخته، و محمد گودرزی و علیرضا هنرور با او همکاری داشته‌اند.



پشت صحنه‌ی "در آرزوی کربلا" ساخته‌ی مجید موحدی



"حدیث آزادی خرمشهر"، ساخته‌ی مهدی عابدی





بالا: پشت صحنه‌ی "میراث" پایین: "بروجرد به‌روایت تصویر"

## نقدخوانندگان

## چند پیام کوتاه

**• آقای علی شیرازی ــ شهرری**

نقد شما برفیلم "دادشاه" شامل حرف‌هایی کلی درباره فیلم بود و یک نتیجه‌گیری، بدون دلایل کافی. دقیق‌تر فیلم را ببینید و دقیق‌تر بنویسید.

**• آقایان محسن شمس، تهران ــ سیدرضا محدث، رشت**

نقدهای شما نکات تازه‌ای درباره فیلم را در برنداشت و تعریف دوباره صحنه‌های مختلف بود، بدون اظهار دلایل خوبی یا بدی هرصحنه. ضمنا" بریک روی کاغذ بنویسید.

**• آقای حمید پروانه ــ لنگرود**

نقد شما برفیلم "گوزن‌ها" بیشتر از آنکه درباره فیلم باشد، راجع به شرایط اجتماعی و سیاسی زمان ساخته شدن فیلم توضیح می‌دهد. هم‌چنین نقدتان برفیلم "پیک جنگل" نکته تازه ومهمی را درباره فیلم بیان نمی‌کرد.

**• خانم شیوا حامدوران ــ تبریز**

نقد بیش از حد خلاصه شما، برفیلم اشباح حرف تازه‌ای درباره این فیلم نداشت

**• آقای عباس عاید، تهران**

نقد شما بر فیلم "پیروسمانی"، بیان دوباره داستان آن بود. ضمنا فیلم، تقریبا کامل به نمایش گذارده شده است.

**• آقای امیر اطهر سهیلی، مشهد**

هنگام قضاوت دربارهٔ یک فیلم، نباید احساساتی شد. نقد شما بر فیلم "آخر خط"، این مشکل را دارد.

**• آقای غلام حیدرقاری ــ اصفهان**

بیشتر بنویسید تا نقدهایتان از انسجام اساسی برخوردار شود.

**• آقای علیرضا اسدیان ــ مشهد**

نوشته شما بر فیلم "خوشه‌های خشم" نقد این فیلم نیست و فقط مقداری اطلاعات درباره فیلم و سازنده آن به خواننده می‌دهد.

**• آقای خسروایمانی**

نوشته شما بر فیلم "مردی از مای‌سینکو" نه‌نقدی برآن، که شرح داستان و طرح چند سئوال است.

**• آقایان محمود محمودی، مازندران ــ عباس یثربی، نجف‌آباد**

نقدهای شما برفیلم "بازداشتگاه" توضیح صحنه‌های مختلف و طرح تعدادی سئوال درباره فیلم است. در انتظار نقدهای بهتری از شما هستیم.

**• آقای محمد باقر قره‌باغی، تهران**

نوشته شما برفیلم "مرد فیل‌نما" تحلیلی از دوشخصیت مرکزی فیلم بود. درباره ساختمان فیلم بیشتر صحبت کنید.

**• خانم سوزان خلیلی ثابت، اصفهان**

مفاهیم رااز درون فیلم هااستنتاج کنید، و نه‌خارج‌از فیلم. درانتظار نقدهای دیگری از شما هستیم.

**• خانم آرام کریمی جهرمی، خرم‌آباد**

نقد شما بر فیلم "قانون"، بازگویی یک نکته درباره فیلم، بیشتر نبود.

**• آقایان‌امیرحسین، ص. و امید ق.، تهران**

خلاصه بودن بیش ازحد، نقد شما را بر فیلم "کوایدان" فاقد معنا کرده بود. نقد "مهمانخانه شیطان" این اشکال را نداشت. موجز ولی اساسی و عمیق بنویسید.

**• آقای فرامرز توکلی، اراک**

درباره فیلم‌های جدیدتر بنویسید.

## یک کار تازه

*• سفیر ــ ساختهٔ فریبرز صالح*

**سفیر دارای ویژگیهایی خوب، و همچنین کاستی‌هایی است. صحنه‌هایی چون گفتگوی زید جاسوس دربار در مجلس عیش و نوش یکی از درباریان ابن‌زیاد به نام خالد، و یا گفتگوی چوپان باقیس اوایل فیلم، گفتگوی ابن‌زیاد با خالد، و... بسیار طولانی وملال‌آور است که راحت می‌شود آن صحنه‌ها را کم کرد بدون اینکه صدمه‌ای به‌متن فیلم بخورد. از عیب‌های دیگر فیلم، می‌توان ساخته شدن فیلم به سبک امروزی نام برد. برای نمونه میتوانیم صحنهٔ سخنرانی قیس ابن‌مسهر در میان اهالی کوفه که با مشت‌های گره‌کرده از آن پشتیبانی می‌کردند نام ببریم. اما در عین‌حال، فیلم دارای نکات مثبتی نیز هست. مثلا" بازیها در فیلم بسیار خوب است، مخصوصا" بازی افرندنیا وقریبیان. فیلمبرداری خوب فیلم، استفاده صحیح از تکنیک تراولینگ، انتخاب صحیح زوایای دوربین، استفاده از تروکاژهای سینمایی، از دیگر مزایای فیلم است. همچنین صحنه‌های جنگی که خوب جا افتاده است. به‌هرحال می‌توان گفت که سفیر بعنوان یک کار تازه، فیلمی خوب با اشکالات ناچیز است.**

*علی‌ذاکری ــ بابل*

## ترسیم روابط فئودالی در روستاهای هند

منتهن The Churning

*کارگردان: شیام بنگال • فیلمنامه: و یجی‌تندالکاره مدیر فیلمبرداری: گوویند اینهالانی • موسیقی: وانراج بهاتیا • بازیگران: گریش کرناد، اسمیتاپاتیل، نصیر الدین شاه، امریش پوری • محصول ۱۹۷۷ هندوستان، رنگی، ۱۳۴ دقیقه در اصل*

شیام بنگال یکی از معدود فیلمسازانی‌ست که پس از ساتیاجیت‌رای بمسائل دهقانی روستاهای هند میپردازد و در این زمینه با ساختن فیلمهائی چون "آنکور" یا "جوانه" (۱۹۷۶)، "نشانت" (آخرشب) روستاهای هند مستعمره و پس ازاستقلال را مورد بررسی قرار میدهد. بنگال که خود یک فیلمسازاصیل بنگالی است، فیلمهایش مثل سایر فیلمسازان این خطه در فستیوالهای جهان با تحسین روبرو میشود، و اخیرا" با افول و ورشکستگی فیلمهای تجارتی‌در هند، ارج واقعی خود را بمرور زمان بدست میآورند.

فیلمساز در فیلم "منتهن" (چرخ) در ترسیم روستایی که هنوز روابط فئودالی را در اشکال مختلف حفظ کرده، موفق است.

در پایان فیلم جزو اولین کسانی که بهولا را یاری میکنند، یک پسر بچه است که از صف خارج میشود و همراه بهولا میرود و این در فیلمهای بنگال سابقه دارد. در آخرین سکانس فیلم "آنکور" که خفقان اربابی برهمه‌جا گسترده شده و از گرده‌ها تسمه‌کشیده، یک پسر بچه ــ سمبل نسل نو ــ با پرتاب سنگ پنجره ارباب را درهم میشکند.



دربعضی سکانسها، ضعف فیلمساز درروندمنطقی داستان بچشم میخورد و از ارائه یک تحلیل مشخص ناتوان میماند. هاریجانها که در انتخابات حزب کنگره همیشه تعیین کننده بوده‌اند، و از طرف دولت ظاهرا" حمایت می‌شوند، ضمن تحمل خیلی از تبعیضات و ناروائیهائی که هنوز عملا" از بین نرفته، دراین فیلم بشکل سیاسی خود را بروز نمیدهند. هاریجانها که توده زحمتکش روستاها را تشکیل میدهند، در شهرها هنوز کم و بیش به شغلهای پست مشغولند، مثل نظافت توالتهای عمومی شهر. از زمان استقلال هند، که به تدبیر مهاتماگاندی رفع تبعیض شد، آنان را درنظام طبقاتی (کاست"ی") هند مورد تحقیر و تبعیض قرار دادند.

فیلم با همه نوسانهایی که در تحلیل نهایی دارد و شخصیت دکتر رائو و دوستانش و نیز دولتی که آنها را فرستاده با ابهام و محافظه‌کاری مطرح میکند، این پیام را بسط میدهد: وقتی سیل آگاهی مردم براه میافتد، تمام خس و خاشاکها را با خود ازبین میبرد، حتی اگر روشنفکرهایی که‌جهت‌مبارزه را تعیین کرده‌اند، سد مبارزه شوند، شکسته میشوند.

**الف .بارش، تهران**

## فضا سازی درخدمت محتوا

*• هاملت ــ ساخته گریگوری کوزینتسف*

**در فیلم هاملت، "کوزینتسف" سعی کرده است که زبانی شعرآمیز که رگه‌های رقیق اکسپرسیونیسم را نیز به همراه دارد، بکار گیرد و عنصر "حرکت" نقش بسزائی در رسیدن به این فرم دارد. حرکت‌های قوسی (کرین)، عمودی و افقی دوربین نظیر صحنهٔ ورود هاملت به کاخ، و حرکت درون صحنه (بازیگران و اشیاء درون صحنه)، تواما بصورت جداگانه و مفرد تکیه‌گاه مهمی برای کارگردان به منظور رسیدن به فرم دلخواه است و "کوزینتسف" نیز تاکید زیادی بر آن کرده است.**

**این عامل باعث می‌شود که نه فقط از میزانسن تئاتری اجتناب شود، بلکه میزانسن سینمائی در تمام لحظه‌ها و دقایق فیلم حاکم باشد. سه نمای پی‌درپی سکانس اول را مثال می‌زنیم:**

**هاملت سوار بر اسب است، شنلش را باد به‌پرواز درآورده، دوربین با او تراولینگ می‌کند. نمای بعدی، صحنهٔ ورود هاملت به کاخ: هاملت روی پله‌های قصر به طرف در بزرگ بالا می‌رود، دوربین در این حال با او کرین می‌کند و نمای سوم، ورود هاملت به کاخ: پرده‌های بلند و سیاه آهسته از بالا به پائین کشیده می‌شوند، مادر هاملت آغوش باز می‌کند، هاملت خودش را در آغوش مادرش می‌اندازد، دوربین با او تراک می‌کند.**

**می‌بینیم که چطور "کوزینتسف" حرکت بازیگران و اشیاء داخل صحنه را با حرکت دوربین درهم می‌آمیزد، نتیجه آن می‌شود که بدون یک کلمه، فضای سنگین و اندوهبار، شخصیت‌ها، مکان و مناسبات افراد را برای ما روشن و آشکار می‌کند.**

**کوزینتسف در این فیلم بیشتر از نماهای وسیع با عمق میدان زیاد استفاده کرده است و سهم مونتاژ به همان نسبت اندک است. حتی در سکانس آخر فیلم، زمانی که هاملت و کلاویوس در یک دوئل مرگبار وارد شده‌اند، این موسیقی "شوستاکوویچ" و بازی بازیگران درون صحنه است که ضرب و هیجان فیلم را بالا می‌برد، نه مونتاژ. اینها همه باعث می‌شود که این درام عظیم شکسپیر به سوی یک تئاتر سینمایی، و نه سینمای تئاتری (که نظیرش را در کارهای الیویر، منکیه‌ویچ و حتی پولانسکی دیده‌ایم) سوق پیدا کند و مهر میزانسن با شکوه سینمایی آن بر لحظه لحظه‌های فیلم حس شود.**

مسعود حسینی ــ تهران



پیروسمانی

## عدم درک حس یک هنرمند

■ پیروسمانی ساخته جرجی‌شنگلایا

پیروسمانی فیلمی است نزدیک به فضا و حال و هوای داستانهای خچوف. شخصیت اصلی که کار شنگلایا برمحور آن دور می‌زند یعنی نیکولاپیرو‌سمانیش ویلی نمی‌تواند زندگیش را بگونه‌ای یکنواخت همسان انسانهای دور و برش سپری کند و بدین‌جهت چون یک وصله ناجور نمود پیدا میکند و این عدم تطابق از همان ابتدای فیلم بازگو می‌شود. نیکولا نمی‌تواند سکون داشته باشد، از سویی با بازکردن آن مغازه نیز قادر نیست پی‌ریزی مستحکمی در زندگی‌اش نماید. اولین مشتری‌اش پیرزنی‌ست سیه پوش که فقیر و محتاج است و وعدهٔ پرداخت بدهی‌اش را توسط پسرش میدهد. او با ورود خود پیام‌آور سرنوشت محتوم نیکولاست، نیکولایی که لمیدن بر پشته‌ای از علف و چشم‌ها را بستن‌و یاد گذشته‌ها ودوران کودکیش را زنده‌کردن برایش مطلوب‌تر است تاتن‌دادن به ازدواجی تحمیلی. و در ورای اینها نیکولا انسانیست با خصایص واقعی‌و اصلیش، رنج و تنگدستی دیگران را باور داشته و با آنها درمی‌آمیزد، به‌نحویکه یکباره همه اجناس مغازه‌اش را به آن پیرزن وآن چندتن مسکین می‌دهد وخود دل از آنجا میکند و با خوش دارد با آوردن گاوآهنی برای آن دوستش او و خانواده‌اش را شاد کند. بهشت موعود نیکولا کجاست؟ آن آرامگاه که او و آن مرد، حرفش را می‌زدند و به‌این‌باور بودند که درآن وادی خورشید هرگز غروب نمی‌کند؟ نیکولا پس از چندی درحالیکه خود نیز درحلق دنیا گیر کرده، آن مرد هم صحبتش را قبل از دیدار آن سرزمین موعودش، نابینا در گوشه‌ای از شهر درحال مستی می‌بیند و خود نیز در می‌یابد که کسی او را نمی‌فهمد و این نفهمیدن‌تنها درمحدودهٔ کار هنری‌اش دور نمی‌زند، بلکه بیشتر درعدم حس و درک سادگی و صداقت اوست. برای نیکولا خانه‌ای در وسط شهر ساختن و سماوری درآن نهادن و با چای از افرادیکه به هنر علاقه دارند وآنجا می‌آیند، پذیرایی‌نمودن یک آرزوست و هنگامیکه مرادش تحقق نمی‌یابد به‌سادگی تمام درآن اطاق محقر و مخروبه تنها با آب و نان از آن همکار نقاش پذیرایی میکند.

تصاویر، بدون مکث و اضافه‌گوئیهای بی‌مورد، به‌همراه میزانس و کمپوزیسیونهای زیبا و تطابق فضا با شخصیتهای فیلم، صرف‌نظر از بعضی حرکات بازیگران که مقداری شکل آماتوری‌و گاه تئاتری به‌خود می‌گیرد، شنگلایا را در کل موفق نشان می‌دهد. دوربین در پیروسمانی نقشی ساده و بی‌آلایش دارد و اشاره‌ای کنیم که از فلاش بک در این فیلم جدا از فرم کلیشه‌ایش استفاده شده. برای مثال نیکولا را در سنین کودکی‌اش می‌بینیم که پس از عبور از باغ و تاکستانها به منزل یکی از اقوامش می‌رسد و در همان حال به زمان حال، که فرتوت شده و باز در مقابل همان خانه است، بازمی‌گردد.

پیروسمانی با همهٔ تلخی که در تصاویر آن موج می‌زند، بدلیل توانایی‌جرجی شنگلایا در خلق فضایی منطبق با فیلم‌نامه و نشان‌دادن زیر و بم شخصیت نیکولا پیروسمانیش ویلی از طریق‌تصویر، سینمایی است قابل تعمق و اعتنا.

جواد پنجتن طوسی ــ تهران

## فیلمی بدون شعار و قهرمان‌سازی کاذب

■ نسل اژدها ــ ساخته جک‌کانوی

فیلم در بازسازی پیامدهای جنگ میهنی چین موفق است. آوارگی، غارت و تجاوز و در نهایت در پس همهٔ اینها لزوم آگاهی مردم در پیوستن به صفوف انقلابیون و دفاع از میهن در برابر دشمن متجاوز. کارگردان به روشنی حرف خودش را می‌زند، بدون هیچگونه استفاده از شعار و یا قهرمان‌سازی‌های کاذب. قهرمان واقعی فیلم، مردمند. دهقانانی که بخاطر دلبستگی به زمین بعنوان تنها منبع درآمد، حاضر به ترک خانه خود نیستند. دست آخر پس از پی بردن به واقعیت، حتی زمین خود را نیز به آتش می‌کشند. استفاده از امکانات هالیوود، فیلم را از دیگر فیلم‌های نمایش‌داده‌شده در مورد جنگ میهنی چین، متمایز می‌کند.

محمدرضا اسدزاده ــ تهران

## شکست در خلق هیجان

■ نبرد دریای ژاپن

فیلم قرار است در مورد دو موضوع باشد: یکی نبردی که در ۱۹۰۵ بین نیروی دریایی ژاپن وروسیه تزاری رخ‌داد و به پیروزی ژاپن منجر شد، ودیگر فرمانده پیروز این نبرد "آدمیرال هی هاچیرو توگو". اما می‌بینیم که به‌جز این دو موضوع درباره چیزهای دیگری نیز هست که نبودشان لطمه‌ای به فیلم نمی‌زد، اما بودنشان چرا.

فیلم با گفتار شروع می‌شود و با پیش رفتنش تماشاگر را به این خیال وامی‌دارد که گفتار متن فیلم، نقشی به اصطلاح راهنما و روشنگر دارد، ولی این انتظار بیهوده‌ایست و هنگامی که گفتار تاپایان فیلم ادامه می‌یابد و کار توضیح واضحات را به عهده می‌گیرد، فیلم را به ورطه سقوط می‌افکند. معرفی "آدمیرال توگو" که یکی از دوعامل اصلی فیلم است، موجز و مستقیم انجام می‌گیرد و از همان آغاز فیلم از قول فرمانده نیروی دریای ژاپن از او به‌عنوان یک ابرمرد و کسی که سرنوشت کشور در دست‌اوست، صحبت می‌شود و درنتیجه تکلیف ما را از پیش در رابطه با نقش او مشخص می‌کند و با گفتن چندجمله پر طمطراق کارهمه را آسان‌می‌کند.

همچنین کل صحنه‌های مربوط به نبرد نیروی زمینی جهت تسخیر بندر مذکور که بیش از اندازه طولانی، خسته‌کننده وسطحی جلوه می‌کند و به‌علت عدم درک صحیح فیلمساز از چگونگی استفاده درست ازعواملی که بتواند برتماشاگر تاثیر بگذارد، موفق نیست.

فیلم، چندجا به شدت سقوط می‌کند. از جمله یکی صحنه کشدار و بی‌معنی داوطلب‌شدن قایقرانان جهت خبردادن به ناوگان ژاپنی مبنی‌بر دیده شدن ناوگان روسیه که کل این فصل نه‌تنها غیر لازم و مسخره است، بلکه فیلم را تا سطح یک ملودرام بی‌ارزش پائین می‌آورد.

اما اوج فیلم را ظاهرا" باید صحنه‌های نبرد دریایی تشکیل بدهد که در اینجا نیز موفق نیست. چه از لحاظ هیجان‌سازی، و چه از لحاظ استفاده درست از مونتاژ. استفاده بیش از حد از افکت‌ها وماکت‌های تصنعی و عدم‌تحرک کافی که لازمه‌چنین فیلمهایی است، از عوامل دیگریست که عدم‌موفقیت فیلمساز را سبب میشود.

تنهاامتیاز فیلم وجود "توشیرو میفونه" است که به دلیل ناتوانی کارگردان، یکی از بدترین بازیهایش را ارائه می‌کند و بدین‌ترتیب این تنها امتیاز نیز از کف می‌رود.

محمود رضوی ــ باختران

## نمایشگر روابط

■ بازجویی یک‌جنایت ــ ساخته محمدعلی‌سجادی

**بازجوئی فیلمی است که قرار است در فضای ایران پیش ازانقلاب اتفاق بیافتد، درصورتیکه نحوه‌پرداخت دو شخصیت، بازجو و کارآگاه و نحوه عملکرد آنها شبیه به عوامل دستگاه پلیسی غرب است. کارآگاه دارای افکاری‌درهم است، گریه‌اش در میان زباله‌ها (شاید به‌یاد گذشته‌اش) و همچنین هنگام ورود به ساختمان مجلل قدیمی که میگوید: "موقع ورود به این نوع مکانها احساس غریبی و دلتنگی دست میدهد" با ساخت کلی‌اش در فیلم در رابطه با حمایت از افراد صاحب منصب و ثروتمند که درگفتگوی او با بازجو بیان میشود، کاملا" متفاوت است و همچنین شخصیت بازجو در رابطه با گذشته و زندگی‌اش و حمایتش از حقیقت و عدالت‌نیز اغراق آمیز است. دو برادر (هدایت‌نیاها) با دوفکر متضاد، و از گذشته هم‌با هم اختلاف دارند، اما درآخر معلوم نمیشود که چرا و به چه علت به دست برادر دیگر کشته میشود. ثانیا" کشته‌شدن پسر هدایت‌نیا بدست عمویش برچه‌اساس است؟ او که می‌تواند بانفوذش کارآگاه و اسناد و همه را خاموش کند، چرا از ترس برادر زاده‌اش یا دیگر آلونک‌نشینان آنها را می‌کشد؟ مگر پسر هدایت‌نیا اگر زنده بود میتوانست کاری‌بالاتر از بازجو انجام دهد، که داد بزند" بدنیا خواهم گفت!" وجود فلاش‌بکهای تو در تو گاهی تماشاگر را دچار اشتباه می‌کند، مخصوصا" هنگامیکه یکی از آنها به صحنه بعد مبدل می‌شود.**

**اما اگر از این ضعفها بگذریم، بازجویی فیلمی است که روابط حاکم بر وجود اشخاص را بخوبی به تصویر کشیده است.**

رامین‌سلیمانی ــ تهران

# نامه‌ها

**با توجه به تغییر شماره‌های صندوق پستی در سراسر کشور، لطفاً از این پس‌نامه‌های خود را به صندوق پستی شمارهٔ ۵۸۷۵ ـ ۱۱۳۶۵ ماهنامه‌ی سینمایی فیلم، ارسال دارید.**

## کلیشه

### (گفتنی‌های همیشگی)

۱ ـ نامه‌هایتان را خوانا بنویسید و نام و نشانی خود را، درآن قید کنید.

۲ ـ تعداد نامه‌ها بسیار زیاد است و به نوبت پاسخ داده خواهد شد.

۳ ـ نامه‌های حاوی انتقاد، پیشنهاد و درخواست مورد توجه قرار می‌گیرد اما برای این‌که امکان پاسخ‌گویی به پرسش‌های بیشتری وجود داشته باشد، نام نویسندگان این‌گونه نامه‌ها فقط در ستون "نامه‌هایتان رسید" خواهد آمد.

۴ ـ تنها آموزشگاه بازیگری در ایران، رشتهٔ تئاتر دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران است که تاریخ برگزاری امتحان ورودی آن در روزنامه‌ها آگهی خواهد شد. برای کسب اطلاعات دقیق‌تر، می‌توانید با این آدرس مکاتبه کنید: تهران، دانشگاه تهران، دانشکده هنرهای زیبا، بخش تئاتر. اما اطمینان می‌دهیم که فارغ‌التحصیل شدن از این دانشکده، تضمینی برای هنرپیشه شدن، نیست. از دست ما، کاری برای علاقمندان هنرپیشگی ساخته نیست.

۵ ـ برای علاقمندان به آموزش فیلمسازی، همچنان در تدارک گزارش جامعی از مراکز آموزش سینمایی هستیم.

۶ ـ عکس و پوستر و نشانی فیلمسازان و بازیگران را نداریم که برای کسی بفرستیم.

۷ ـ از خوانندگان عزیز تقاضا می‌کنیم که در هر نامه، تعداد محدودی سئوال را مطرح کنید تا امکان پاسخگویی سریعتر، میسر باشد.

۸ ـ برای ارائه هرگونه پیشنهاد در مورد برنامه‌های تلویزیونی و درخواست پخش فیلمها با واحد سنجش افکار سیمای جمهوری اسلامی (خیابان ولی‌عصر ـ خیابان جام‌جم ـ تلفن ۴ ـ ۲۹۰۰۰۰) تماس بگیرید.

از توجهی که به این یادآوریها می‌فرمائید، متشکریم.

**تعداد محدودی از شماره‌های ۷ تا ۱۵ مجله موجود است. بهای شماره‌های ۷ تا ۱۰ صد ریال؛ ۱۱ دویست ریال، و شماره‌های ۱۲ تا ۱۵ صد و پنجاه ریال است. به ازای شماره‌های درخواستی، می‌توانید وجه نقد ارسال فرمایید و یا مبلغ مورد نظر را به حساب بانکی مجله (شماره حساب ۲۰۹۳۰۵۹۴، بانک تجارت، خیابان سپهبد قرنی، شعبه پل کریمخان، به نام ماهنامهٔ فیلم) واریز کنید و فتوکپی فیش بانکی را بفرستید.**

**ه آقای منصور گرانمایه، تهران**

۱ ـ جناب آقای بردیاخان شکیبا (بقول خود شما) اشتباه نکرده‌اند. جدا از رمان "اسپارتاکوس" نوشته "هاوارد فاست" (که از روی آن فیلمی نیز ساخته شده)، کتاب دیگری بنام "اسپارتاکوس" نوشته "آرتور کویستلر" ـ نویسنده بسیار معروف ـ نیز وجود دارد.

لازم است شما که طالب علم و هنرید ـ آنطور که در نامه‌تان ادعا کرده‌اید ـ گاهی هم سری به کتابفروشی‌های روبروی دانشگاه تهران بزنید. زیرا این کتاب، سال‌ها پیش ـ توجه بفرمائید، سال‌ها پیش ـ توسط انتشارات "معرفت"، از سری کتاب‌های "صدکتاب از صد نویسنده‌ی معروف" منتشر شده است.

ضمنا: آن جوان نائینی هم ـ اگر کتاب‌خوان باشد ـ این‌را می‌داند.

**ه آقای حسین قمی، کرمان**

فیلم‌های "مسعود اسدالهی"، قبل ازانقلاب عبارتند از: آرامش در حضور دیگران، دزد و پاسبان، درشکه‌چی، علی کنکوری، بابا خالدار و سریال‌های تلویزیونی آدم و حوا، و طلاق.

**ه آقای مازیار ساسانی، یاسوج**

۱ ـ پیتر سلرز مرده و کاری گرانت زنده است.

۲ ـ دو بازیگری که نام برده‌اید، زنده هستند و دو بازیگر بعدی، اجازه بازی در فیلم ندارند.

**ه آقای فرهاد تبریزی، بجنورد ـ آقای کیوان رامین، ماکو**

کتاب "فن سناریونویسی" نوشته "یوجین ویل" به ترجمه پرویز دوایی (پیام) که از انتشارات وزارت ارشاد اسلامی است، می‌تواند به شما در زمینه فیلمنامه‌نویسی کمک کند.

**ه آقای پرویز کاظم‌زاده، تبریز**

برای عضویت در باشگاههای سینمایی تهران، لازم است که ساکن تهران باشید، از وجود چنین مراکزی در تبریز، بی‌اطلاع هستیم.

**ه آقای عبدالرضا کامران، تهران**

۱ ـ انتخاب بهترین نما، از میان نماهای فیلمبرداری شده، و حفظ توالی نماها و خط داستان بر اساس فیلمنامه، "راف کات" نام دارد.

۲ ـ انجام ریزه‌کاری‌های مورد نظر کارگردان و تدوین‌گر در مورد توالی، مدت زمان هر نما، نقطه قطع حرکات و ریتم و ضرب در هر صحنه و کل فیلم و بالاخره پیدائی شکل نهایی یک فیلم "فاین کات" نامیده می‌شود. برای توضیحات بیشتر و دقیق‌تر می‌توانید به کتاب "اصول تدوین فیلم" مراجعه کنید.

**ه آقای حسین فامیل، تهران**

۱ ـ کیومرث ملک‌مطیعی، نسبتی با "ناصر ملک‌مطیعی" ندارد!

۲ ـ ماهنامه فیلم، رابطه‌ای با مجله "تصویر" ندارد!

۳ ـ "زرندی" و "افضلی" در فیلم‌های مختلف "نورمن ویزدم" دوبلور او بوده‌اند. نورمن زنده است و فیلم‌های بعدی‌اش برای نمایش در ایران خریداری نشده‌اند.

۳ ـ آخرین فیلم نمایش داده شده از "لورل و هاردی" در ایران، "گاوبازان" است. آخرین فیلم مشترکشان "اتول.ک" یا "اتوپیا"، و بر اساس ماخذی دیگر Riding high ساخته "فرانک کاپرا" است.

**ه آقای محسن کریمی، گیلانغرب**

۱ ـ انواع دوربین ۸ میلی‌متری با قیمت‌های مختلف موجود است.

۲ ـ کاربرد فیلم‌های با حساسیت‌های مختلف، به مقدار نور موجود در صحنه، و نظر کارگردان و فیلمبردار در کسب تاثیرهای بخصوص بر روی تصاویر فیلم، بستگی دارد. مثلا فیلم‌هایی که حساسیت بالاتر دارند، در نورهای کم قابل استفاده‌اند و تصاویر بدست آمده دارای کنتراست کم و روی تصویر، دانه‌های درشت خاکستری (گرین) دیده می‌شود.

۳ ـ برای فیلمبرداری با دوربین‌های ۸ میلی‌متری بهتر است از سرعت ۲۴ کا در ثانیه استفاده شود، هرچند که میزان مصرف فیلم را بالا می‌برد.

۴ ـ کتاب "تکنیک کارگردانی سینما" نوشته "ترنس سنت جان مارنر" به ترجمه "اکبر گلرنگ" در باره تاثیر روانی زوایای دوربین و نماهای مختلف و موارد دیگر مورد نظرتان، بشما کمک می‌کند.

۵ ـ کتاب "فن سناریونویسی" در زمینه چگونگی پیدا کردن سوژه و پرورش آن می‌تواند بشما کمک کند.

۶ ـ دانشکده هنرهای دراماتیک در مجتمع دانشگاهی هنر ادغام شده و از طریق کنکور سراسری دانشجو می‌گیرد.

۷ ـ برای آگاهی از شرایط دانشگاه‌های سینمایی خارج باید شخصا با آن‌ها مکاتبه نمایید. نشانی آنها را از وزارت فرهنگ و آموزش عالی می‌توانید دریافت کنید.

۸ ـ کتاب‌های متعددی که در زمینه بازیگری وجود دارد، بشما کمک خواهد کرد.

**ه آقای محمد اصلی پامناری، گیلان**

۱ ـ کلمه "دراماتیک" به معنای نمایشی است، و کلمه "آماتور"، غیرحرفه‌ای معنی می‌دهد.

۲ ـ دوربین‌های ۸ میلی‌متری قیمت‌های مختلف دارند.

**ه آقای ابوالفضل علی‌حسینی (وحدت)، اردبیل**

۱ ـ "ری‌اکشن شات" به معنای نمایی است که بعد از یک نمای دیگر می‌آید، و در آن عکس‌العملی نسبت به محتوای نمای قبل وجود دارد.

۲ ـ "سناریو" به معنای "فیلمنامه"، یعنی داستانی که برای ساختن فیلم بر اساس‌آن آماده شده است.

۳ ـ حرکت دوربین از بالا به پایین و برعکس، حول یک محور ثابت (پایه دوربین)، "تیلت" نامیده می‌شود.

۴ ـ کتابهایی مانند "راهنمای فیلمسازی" به ترجمهٔ بهرام ری‌پور، به پرسشهای شما در بارهٔ مراحل مختلف ساخته شدن فیلم پاسخ می‌دهد.

**ه آقای احمد صالحی، تهران**

۱ ـ نتیجه مطلوب در فیلمبرداری با دوربین‌های ۸ و ۱۶ میلی‌متری بستگی به مهارت فیلمبردار دارد.

۲ ـ معروف‌ترین دوربین‌های فیلمبرداری ۱۶ میلی‌متری در ایران، "اکلر"، "بولیو" و "بولکس" هستند.

۳ ـ منظورتان را از فیلم‌های مختلف سال ۸۲ و ۸۳ متوجه نشدیم.

**ه آقای حسن فرازمند، آستانه اشرفیه**

کارگردان سه فیلم "زد"، "حکومت نظامی" و "اعتراف"، کوستا گاوراس و بازیگر اول هر سه فیلم "ایو مونتان" است. "کنستانتین کوستا گاوراس" متولد ۱۹۳۳ در یونان، در ۱۸ سالگی به فرانسه می‌رود و تحصیل ادبیات و سینما می‌کند. اولین فیلمش را در ۱۹۶۵ با نام "حادثه‌جویی در ترن" می‌سازد. فیلم‌های بعدی او: مرد اضافی (در تهران، گروه ضربت ۱۹۶۶)، زد (۱۹۶۸)، اعتراف (۱۹۷۰)، حکومت نظامی (۱۹۷۲)، بخش ویژه (۱۹۷۴)، نورزن (۱۹۷۹)، گمشده (۱۹۸۲)، و هاناک (۱۹۸۳) است.

**ه آقای محسن جعفری، رشت**

برای ورود به دانشگاه حداقل باید دیپلم متوسطه داشت. لذا توصیه ما بشما، ادامه تحصیل تا گرفتن دیپلم و آن‌گاه تصمیم‌گیری در مورد انتخاب رشته‌های هنری است.

**ه آقای حسن بنی‌عبداللهی، بندرعباس**

۱ ـ با فیلمساز مورد نظرتان در صورت نمایش فیلمی از او گفتگو خواهیم داشت.

۲ ـ بازیگری که نام برده‌اید در سریال "سربداران" نقش نداشت.

**ه خانم گیتی جعفری یگانه، لرستان**

۱ ـ بجز مطالب همیشگی (مثل نقد فیلم)، کیفیت مطالب در هر شماره تفاوت‌هایی خواهد داشت که شامل مطالب آموزشی هم می‌شود.

۲ ـ فستیوال "سان‌رمو" هر سال برگزار می‌شود.

**ه آقای الف عباسی، رشت**

مجله "سینما ۵ و ۶ و ۷ و ۸" از انتشارات وزارت فرهنگ و هنر بود که تا ۳۸ شماره دوام آورد.

**ه آقای ابراهیم بهرامی، مشهد**

۱ ـ به پرسش‌های اول و دوم شما، بارها پاسخ گفته‌ایم.

۲ ـ تدوین (مونتاژ) فیلم اتصال هنرمندانه نماهایی است که مجزا فیلمبرداری شده اند.

**ه آقای جمال هم، تهران**

۱ ـ منظور از گرانی فیلم سوپر ۸ نسبت به نوار ویدئو، بهای اجاره است و نه خرید و فروش آن.

۲ ـ کیفیت بهتر فیلم نسبت به ویدئو، دلیل ارجحیت آن است.

۳ ـ در مورد لابراتوارهای ظهور فیلم، توجه شما را به گفتگو با اکبر عالمی در شمارهٔ چهاردهم جلب می‌کنم.

۴ ـ خطی که روی فیلم‌های فیلمبرداری شده از صفحه تلویزیون، از بالا به پائین حرکت می‌کند، بعلت اختلاف تعداد کادر در دوربین فیلمبرداری (۲۴ کادر در ثانیه) و در تلویزیون (۲۵ کادر در ثانیه) است.

**ه آقای رضا اکبری ، تهران**

۱ ـ صدابرداری فیلم‌های ایرانی سر صحنه انجام نمی‌شود . صداهای مختلف ( گفتار ، صداهای زمینه مثل صدای باد ، دریا و غیره ، همچنین موسیقی ) بعدا روی یک نوار مغناطیسی با هم میکس(مخلوط) می‌شود و سپس روی حاشیه فیلم به شکل "مگنت" (ضبط صدا به طریق مغناطیسی ) و یا "اپتیک" (ضبط صدا از طریق نوسانات نوری) منتقل می‌شود .

۲ ـ "فلاش‌بک" به معنای بازگشت به گذشته ، "سکانس" به معنای مجموعه حوادثی که در یک فاصله زمانی پیوسته رخ می‌دهد ، "دکوپاژ" به معنای تنظیم فیلمنامه برای فیلمبرداری از جهت فنی ، و "آرک" اسم تخصصی پروژکتورهای بسیار قوی است .

**ه آقای بهرام آبشت ، تبریز**

۱ ـ دوربین فیلمبرداری نقاشی متحرک دوربینی است که به شکل عمود بر یک میز مخصوص (که نقاشی‌ها روی آن قرار می‌گیرد ) عمل می‌کند . هر نقاشی بر روی میز ثابت می‌شود و سپس نقاشی بعدی جای آن‌را می‌گیرد .

۲ ـ ما نقشهٔ ساخت هیچگونه وسیلهٔ سینمایی را در اختیار نداریم .

**ه آقای احمد معصومی ، امام‌شهر**

۱ ـ معروف‌ترین فیلم‌های "ژان گابن" : در اعماق ، توهم بزرگ ، اسکله‌های مه‌آلود ، حیوان درون انسان ، روز برمی‌خیزد ، ناپلئون ، بینوایان ، موجی از اسکناس ، دسته سیسیلی‌ها ، دو مرد در شهر ، و آخرین فیلم وی ، سال مقدس(۱۹۷۶) نام دارد . او در همین سال نیز درگذشته است .

۲ ـ فیلم‌های مشهور "لیلیانا کاوانی" عبارتند از: فرانچسکو داسیزی ، گالیله ، آدمخواران ، بدون هیچ صمیمیت مجاز ، نگهبان شب ، آنسوی نیک و بد .

۳ ـ فیلم‌های مشهور "ادوارد دمیتریک" عبارتند از : شورش در کشتی کین ، نیزه شکسته ، کوهستان ، درخت زندگی ، شیرهای جوان ، فرشته آبی ، سراب ، آلوارز کلی شالاکو ، ریش‌آبی .

۴ ـ مشهورترین فیلم‌های "آلبرتو لاتوادا" عبارتند از: آسیای پو ، شنل ، گرگ ماده ، توفان ، فرولاین دکتر (بازی آتش) ، دعوت به قهوه ، خواهر سفید ، وای‌سرافینا ، التهاب عشق .

۵ ـ مهم‌ترین فیلم‌های "فرانک سیناترا" عبارتند از: نه مثل یک بیگانه ، جوانان و عروسک‌ها ، مرد بازو طلایی ، غرور و شهوت ، از اینجا تا ابدیت ، سه گروهبان ، دوندهٔ برهنه ، تونی‌رم .

۶ ـ فیلم‌های مشهور "درک بوگارد" عبارتند از: آوازه‌خوان نه آواز ، قربانی ، پیشخدمت ، مودستی بلز ، تصادف ، غروب خدایان ، مرگ در ونیز ، نگهبان شب ، مشیت الهی ، ناامیدی .

**ه آقای محسن بصام ، باختران ،**

ـ برای نشان دادن بریده شدن سر (مثلا" در فیلم سفیر) ، فرد کوتاه قدی انتخاب می‌شود ، و لباسی برای او تهیه می‌کنند که تا روی سرش را می‌پوشاند (فاصله بین گردن و شانه‌های او نیز پر می‌شود ) آنگاه برای او یک سر و گردن مصنوعی می‌سازند که روی سر او و در محل یقه لباس جاسازی می‌شود . در نقطه اتصال این گردن مصنوعی به بدن ، کیسه‌های حاوی خون مصنوعی قرار می‌گیرد . اگر این گردن مصنوعی ، بوسیله شمشیر قطع شود ، کیسه خون هم پاره می‌شود و بنظر خواهید رسید که سر فرد قطع ، و خون جاری شده است .

**ه آقای محمد خسروی ، تهران**

ـ برای آگاهی از نام کارگردان‌های برتر جهان ، می‌توانید به‌شماره چهارم مجله رجوع کنید . نام آن‌ها ، در صفحهٔ "نامه‌ها"ی شمارهٔ ۱۲ نیز تکرار شده است .

ـ "تیرون پاور" در جریان ساخته شدن فیلم "سلیمان و ملکه سبا" درگذشت و نقش او به "یول براینر" محول شد . "جیمز دین" نیز در پایان فیلمبرداری فیلم "غول" درگذشت و چون نحوه ادای جملات توسط او در صحنه پایانی فیلم خوب نبود ، از صدای شخص دیگری برای این صحنه استفاده شد . در ایران نیز "فنی‌زاده" در جریان فیلم "اعدامی" درگذشت و نقش او را "رضا کرم‌رضائی" ادامه داد .

**ه آقای علی شهرستانی ، تبریز**

ـ داریوش مهرجویی در ایران نیست .

ـ برای نوشتن درباره یک فیلم ، باید موردی مثل نمایش‌آن وجود داشته باشد .

**ه آقای علی اکبر پیشدستی ، باختران**

ـ تئوری "انواع فیلم" نظریه‌ای است در زمینه بررسی و تحلیل فیلم ، و بیشتر در مورد فیلم‌های ساخت هالیوود است که این نظریه عمومیت پیدا می‌کند .

"آندره بازن ـ منتقد و صاحب نظر فرانسوی ـ نوع " Genre "های هالیوودی را اینگونه تقسیم‌بندی می‌کند :

۱ ) وسترن (مثل ریوبراوو) .

۲ ) گانگستری (مثل کشتار روز سنت والنتاین ) . ـ که البته بعدها فیلم گانگستری ، به دو شاخه دیگر جنایی و پلیسی نیز تقسیم شد .

۳ ) کمدی آمریکایی (مثل تازه چه خبر دکتر جون ؟ )

۴ ) موزیکال (مثل بانوی زیبای من )

۵ ) ترسناک (مثل فرانکشتاین ) .

۶ ) برلسک " Burlesque " ، کمدی همراه با قطعات رقص و آواز ، اکروبات ، شعبده‌بازی (مثل آثار برادران مارکس)

۷ ) درام روانشناسی و درام اجتماعی (مثل سی‌بل ، یا مترسک ) .

ـ فیلم‌های موزیکال ، آثاری هستند که در آن‌ها ، داستان ، به‌کمک رقص و آواز بیان می‌شود . مشهورترین فیلم‌های موزیکال ساختهٔ هالیوود هستند .

ـ فیلم‌هایی که در قالب نوع‌های شناخته شده هالیوودی می‌گنجند ، دارای ویژگی‌هائی هستند ، که همین خصیصه ، آن‌ها را در نوع خودش جای می‌دهد . بدین جهت فیلمی مثل "گوزن‌ها" را نمی‌توان در نوع‌های هالیوودی جای داد . اما بطور کلی می‌توان گفت که "گوزن‌ها" یک "درام سیاسی اجتماعی" است . "سفیر" نیز یک فیلم تاریخی است .

ـ در صحنه‌های آتش‌سوزی در "آسمانخراش جهنمی" ، بدل‌های متخصص این نوع صحنه‌ها ، زیر لباس‌هایشان ، پوشش ضد آتش دارند ، که هنگام آتش گرفتن لباس‌های رو ، به‌بدنشان صدمه نرسد .

**ه آقای گل‌آقا حقدوست ، لنگرود**

ـ کارگردان و سال تهیه : "اسپارتاکوس" (استانلی کوبریک ـ ۱۹۶۰) ، السید (آنتونی مان ـ ۱۹۶۱) .

ـ سال فوت : استن لورل (۱۹۶۵) ، هارولد لوید (۱۹۷۱) ، اولیور هاردی (۱۹۷۵) و چارلی چاپلین (۱۹۷۷) .

**ه آقای سعید پ.ی. ، کاشان**

ـ علت ادامه نیافتن سریال تلویزیونی "اشک تمساح" به‌پایان رسیدن این مجموعه است !

ـ بودجهٔ صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران ، از محل بودجه عمومی کشور تامین می‌شود .

ـ فیلم‌های تولید شده در سیمای جمهوری اسلامی ایران ، مثل "اشباح" ، از سیمای جمهوری اسلامی به‌نمایش درمی‌آید .

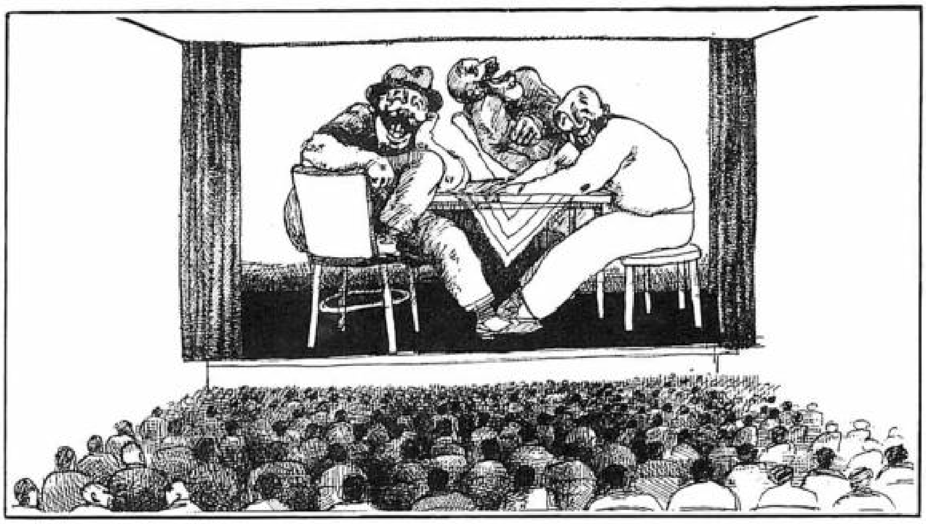
●

## نامه‌هایتان رسید

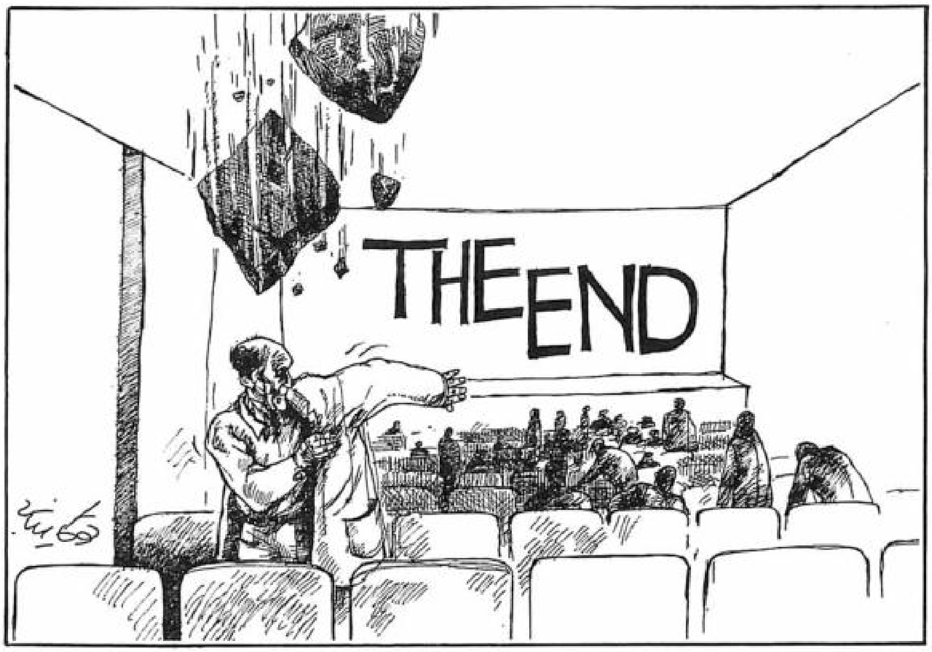
ه **تهران :** وارطان‌آوانسیان ، محمدابراهیم عبداللهپور ، حمید رضا محلوجیان ، قاسم رباط سربوشی ، سعید ـ ن ، پرویز رضایی ، محمد حمزه‌زاده ، فرید میرمطهری ، حسن هاشمی افشار ، فرید آشنا ، ایرج دادجو ، هدا بالغ‌صفت ، طهمور ، راغب ، عبدالله ایبکچی ، الله امیری ، اصغر پور پیرعلی ، آرمان پزشک نجفی ، خرم حدادی ، فریده صفوی ، احمد ابوالحسنی ، وحید تقی‌زاده ، پوران گلدوزان ، محمود عاقبت بین ایلامی ، منیژه تائبی ، محمود صفری ، دکتر کامبیز ابراهیمی ، سوری ظفرپور کاظمی ، علیرضا حیدری ، حمیدرضا مشکین ، اصغرپور دواتی ، علیرضا جمالو ، ژیلا تقی‌زاده ، ژینوس تقی‌زاده ، کورش سجادی‌نسب ، محمد نراتی سالم ، رسول شوروزی ، مهدی فاضلی ، عزیز فرضیایی ، زهرا سید شاکری ، محمدرضا ده بیدی اسدزاده ، حمیدجامی ، حسن هاتفیان ، محمود هجرت ، حسن نوری‌پور ، مهری حسینی ، محمدجواد کامل‌نژاد ، پرویز کاظم‌زاده مناتی ، سیمین کاویانی ، سعید گل محمدآذری ، حمیدرضا شاه‌آبادی ، بابک احسانی ، فرخ محمدی ، حسین نورایی ، محمد مداح ، افراح انصاری ، مهناز ـ پ ، محمد اشکبوس ، شاهرخ غزنوی ، محمود فاضلی ه **اصفهان :** مهرداد شریعت‌زاده ، فریباکی ، سهیلا دمندان ، سیدحسین کلاه مرمری ، حسن کشاورز ، محمد امیری ، غلامرضا محمودی ، کیوان باقری ، رسول اصفهانی ، علی قاسم‌زاده ، مرتضی احمدی ، فرامرز شعبانی ، فرشته حراجی ، کامران جلیلی‌نیا ، ابراهیم کاوه ، حسن نصیری مزرعه‌نو ، امیر مرتضوی ، آذرمیر معصومی ، اسفندیار شمس ، حمید قندی ، محمدرضا مصور ، سید احمد قریشی ، آزاده دخانی . ه **مشهد :** جواد نائینی ، غلامحسین پسور ملکی ، منوچهر رئوفی ، علیرضا اسدیان ، سید باقر مجتهد سیستانی ، بهمن بهمنی ، عزت‌الله محسنی ، هادی نقوی سادات ، بتول یادوست‌پور ، دلارام اثنی‌عشری ، علیرضا عراقیان ، حسن قاسمی ، مهدی حسین‌پور ، مریم فروتن . ه **اهواز :** محمد هیودی ، آرش اشکان ، سعید مکوی ، عادل حمیداوی ، سودابه خسروی ، علی دهقان ، حبیب پسندیده ، قاضی زرگانی باوی ، ابراهیم کرامت ، حسین عبدالهی ، محمد قاسمی‌پور ، فرزانه شمعون‌پور . ه **تبریز :** کریم نظیفی ، حسین پاکنژاد ، محمد احمدی ، کمال ـ خ تبریزی ، حمد اویسی اسکویی ، منوچهر مظفری ، حسین فلاح عدل ، ابراهیم خامنه‌ای ه **شیراز :** حسین فاضلی ، سید محسن مظلوم ، سیما ـ ب ـ الف ، علیرضا صنیعی ، ابراهیم جوانمردی ، رسول حمیدی ، سیاوش مردانی ، ابوالفضل کشاورز ، مهرداد رعنایی . ه **باختران :** پرویز داودی ، بهنام امیری ه **گرگان :** محمد زارعی ، سید احمد مظلومی ه**اردبیل :** سید کاظم خامسی ، سیدجواد عبدالهی ، حسین صیقلی ، منصور ذوالفقارزاده ، ابوالفضل علی‌حسینی ، نصراله عباسزاده ه**کرمان :** حسین تهرانی ، ح ـ ع ـ خ ، م ـ افشار ، عبدالکریم امیریان ه**لنگرود :** مهرداد ـ ن ، رضا شفیعی ه**داراب :** محمد مهدی عارف ، علی گلیا ه **میاندوآب :** رحیم خباز ه**سبزوار :** میرزا علی یعقوبی ه**خارک :** سعید امینی شیرازی ه**مراغه :** مهران شیخ‌محمدی ، زهرا هاشمی ه**بروجرد :** امیر روستایی ، افسانه طباطبایی ه**بهشهر :** مهرداد خالقی ه**تنکابن :** میترا شکرگزار ه**خراسان :** عباس افخمی تیموری ه**رامهرمز :** صدرالله گرشاسبی ه**شهر کرد :** پیمان فتحی ه**کاشان :** حسن حسین‌پور ، حیدر عنایتی ، ماشاءالله واحدیان ه**نوشهر :** صادق برشناخته ه**یاسوج :** محمدرضا قنبری ه**دامغان :** سیدعلی مجیدی ه**گالیکش :** حسین یحیایی ه**گناباد :** جواد جلالیان ه**زنجان :** محمد صالحیان ، ناصر غفاری ، ابوالحسن رهبری ه**قم :** محمد آزمان ، جلال جلالی ه **درود :** علی اکرک ه**رشت :** امید ازگمی ه**مازندران :** ابراهیم عظیمی ه**هشتپر طوالش :** جعفر آسوبار ه**یزد :** محمد حسین صیادیان ، عباس صادقیان ه**قائم‌شهر :** محمد عابدی ه**قمشه :** حبیب‌الله فرمانی ه**خرم دره :** سلیمان افروغ ه**دزفول :** سید حسن ساداتی ه**شاهرود :** سید مجتبی هاشمی ه**گنبد کاوس :** حسن الفت ه**بندرترکمن :** ناصر رام ه**دهلران :** محمد مهدوی شجاعی ه**رفسنجان :** محمد امینیان ه**سنندج :** بهرام زحمت بریان ه**سمنان :** هادی رحیمی ه**بندر لنگه :** جمعه مالمی ه**بوئین زهرا :** علی برزگر باهوش ، فرید فکری ه**زاهدان :** جواد مزرعه ، رضا بامری ، عباسعلی حداد ه**کرج :** حسن درخشان ، سعید عباسی ه**مرند :** جواد ستاری ، محمود یوسفی ، رحیم چهرزاد ه**فارسان :** علی همتی ، کرامت کسایی ، جلال پاکنژاد ه**سراوان :** غلام نبی شیرازی ه**اراک :** فرنوش نوروزیان ه**هشتگرد :** شبنم امیدوار ه**بجنورد :** علیرضا قادری ه**قزوین :** ابوالفضل برزگر ، غلامحسین نصیر ، محسن عباسی ، حسین اصغری ه**بوشهر :** محسن البرزی ، محمد عبیدی ه**دارخوین :** جلال بنی‌عامر ه**ساری :** خ دادفر ، عباس درفشی ه**طبس :** عباس جعفری ه**فارس :** حمید کشاورز ه**خوزستان :** علی داسماله ه**برازجان :** سید عبدالحسین مساوات ه**میانه :** مروتعلی بهروزی ه**زابل :** حسینعلی کاظم‌پور ه**لاهیجان :** رضا شمس معطر ه**شهر ری :** علی عرفی ، مهدی صادقی ، م ـ پرویزی ، عباس عطریان ه**آستانه اشرفیه :** حسن فرازمند ه**ارومیه :** بهرام یکتا ، بهرام اسدیان ه**همدان :** وحید وحیدی ، مصطفوی ، علیرضا روغنی ه**آغاجاری :** ابراهیم محمودی‌فر ه**بندر انزلی :** آریا خوبی ه**بندر عباس :** رامین معتمد ، محمدرضا معمار ، سیروس رشیدی ه**رامسر :** آذر کردی ه**بابل :** محمد تقی‌نژاد ، علی سرابی ه**گیلان :** محمد اصلی پامساری ، علیرضا مسیحا ، محمد رضا حقدوست ه **خرم آباد :** نورالدین موسوی ه**سقز :** هیوا زمانه‌سازی ه**بستان‌آباد :** سید حسن میرشهابی و منوچهر خاوری ، د ـ رضایی

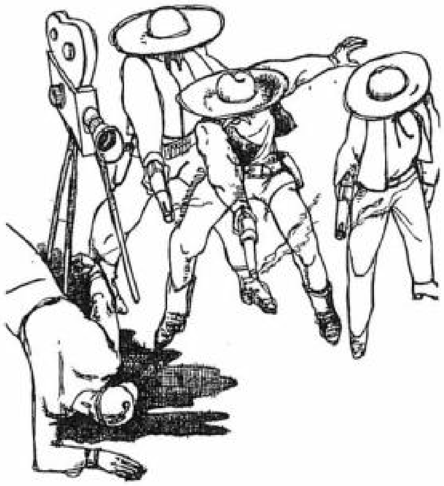
●

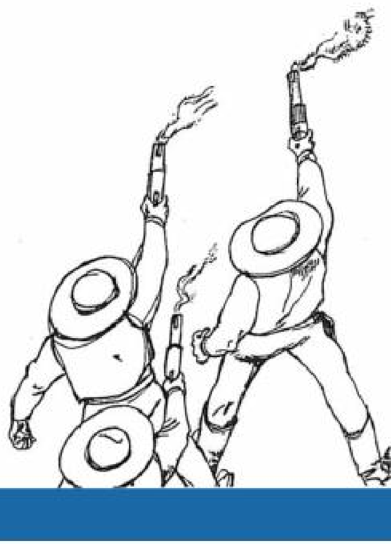
# طرحهای سینمایی





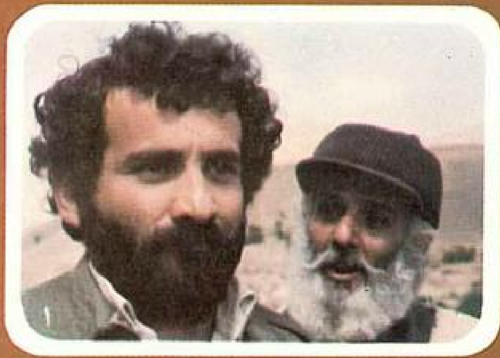


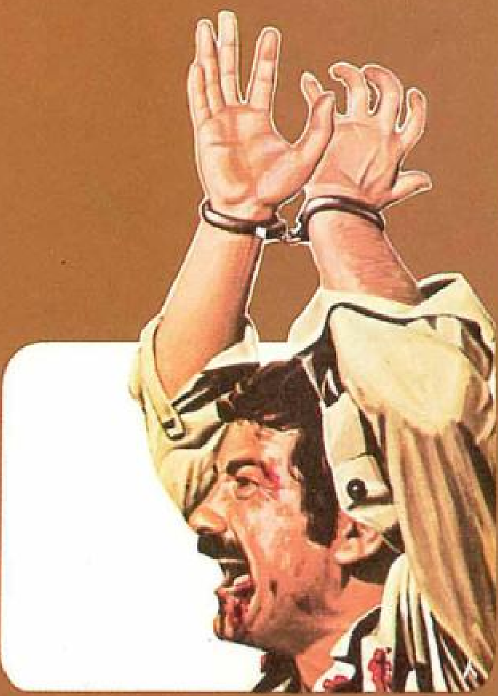


# گروه تعاونی توزیع فیلم ایران

فیلمهای آمادهٔ نمایش و برنامه‌های آینده
خود را اعلام میکند









۱ـ بالاش رنگی — اکبر صادقی
۲ـ پایگاه جهنمی رنگی — اکبر صادقی
۳ـ رهایی رنگی — رسول صدرعاملی
۴ـ آن سفرکرده رنگی — احمد نیک‌آذر
۵ـ بازرس ویژه — منصور تهرانی
۶ـ دیار عاشقان رنگی — حسن کاربخش
۷ـ خونبارش رنگی — امیر قویدل
۸ـ در محاصره رنگی — اکبر صادقی





برنامه‌های شش ماهه دوم سال ۶۳

چشمهایم باش — رسول صدرعاملی
دزد و نویسنده — کاظم معصومی
گنج بزرگ — ساموئل خاچیکیان
نمکو (نوشته مرادی کرمانی) — اکبر صادقی





**تلفن ۸۳۳۳۱۸**


آغاز سومین هفته نمایش موفقیت آمیز در بزرگترین سینماهای کشور
هادی مشکوة تقدیم می‌کند
میرزا کوچک خان
سناریست و کارگردان :
امیر قویدل